BIANCO
E
NERO

BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO ★ ROMA ★ MCMLII

Sommario

Venezia 1952

Disegni di Raffaello A. Salimbeni

Direzione: Roma - Via dei Gracchi, 128 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

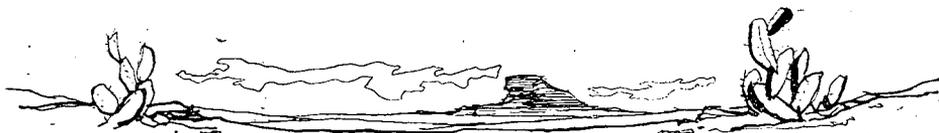
SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

il brigante di Tacca del Lupo

AMEDEO NAZZARI - COSETTA GRECO

Saro Urzì ★ *Fausto Tozzi* ★ *Aldo Bufi Landi*

Regìa di PIETRO GERMI

Produzione: **CINES-LUX FILM - ROVERE FILM**   Distribuzione: **LUX-FILM**

Produzione CINES 1952

ALTRI TEMPI (Zibaldone n. 1)

Regia: **Alessandro BLASETTI**
Produzione: **CINES**

Interpreti: Vittorio De Sica, Aldo Fabrizi, Amedeo Nazzari, Gina Lollobrigida, Paolo Stoppa, Roldano Lupi, Andrea Checchi, Elisa Cegani, Mario Riva, Luigi Cimara, Marisa Merlini, Enzo Stajola, Alba Arnova, Folco Lulli, Arnoldo Foà, Rina Morelli, Sergio Tofano. Barbara Florian, Elio Pandolfi.

Distribuzione: **R. K. O. - RADIO FILMS**

NASO DI CUOIO

Regia: **Yves ALLEGRET**
Produzione: **CINES - ALCINA - PATHÉ**

Interpreti: Jean Marais, Massimo Girotti, Françoise Christophe, Mariella Lotti, Jean Debucourt, Valentine Tessier.

Distribuzione: **R. K. O. - RADIO FILMS**

IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO (Fratelli d'Italia)

Regia: **Pietro GERMI**
Produzione. **CINES - LUX - ROVERE**

Interpreti - Amedeo Nazzari, Cosetta Greco, Saro Urzì, Fausto Tozzi

Distribuzione: **LUX**

FANCIULLE DI LUSSO

Regia: **Bernard VORHAUS**
Produzione. **CINES - RIVIERA FILMS INC.**

Interpreti: Susan Stephen, Anna Maria Ferrero, Brunella Bovo, Marine Versois, Jacques Sernas, Elisa Cegani, Rossana Podestà, Claudio Gora, Paola Mori, Vera Palumbo, Estelle Brody, Eva Vanicek, Lawrence Ward, Steve Barclay, Roberto Risso

Distribuzione: **CEI - INCOM**

L'ORA DELLA VERITÀ

Regia: **Jean DELANNOY**
Produzione: **CINES - FRANCO LONDON - FILM**

Interpreti: Jean Gabin, Michèle Morgan, Walter Chiari, Doris Duranti, Lia Di Leo

Distribuzione: **ENIC**

LA FIAMMATA

Regia: **Alessandro BLASETTI**
Produzione: **CINES - EXCELSA**

Interpreti: Amedeo Nazzari, Eleonora Rossi-Drago, Elisa Cegani, Roldano Lupi, Carlo Ninchi, Delia Scala Rolf Tasna, Sergio Tofano

Distribuzione: **MINERVA**

LA VOCE DEL SILENZIO

Regia: **G. W. PABST**
Produzione: **CINES - FRANCO LONDON - FILM**

Interpreti: Aldo Fabrizi, Jean Marais, Eduardo Ciannelli, Frank Villard, Cosetta Greco, Daniel Gélin, Paolo Stoppa, Fernando Fernan-Gomez, Rossana Podestà, Paolo Panelli, Maria Grazia Francia, Enrico Luzi, Checco Durante

Produzione CINES in preparazione

Due film per la regia di ALESSANDRO BLASETTI
Un film con protagonista ANNA MAGNANI

Organizzazione Generale:
CARLO CIVALLERO

Consulente Artistico:
EMILIO CECCHI

IL CIRCUITO CINEMATOGRAFICO

ROMA - VIA VICENZA, 5-A

CITTÀ:	LOCALE:	N. DEI POSTI:
ANCONA	**GOLDONI**	**1300**
»	**METROPOLITAN**	**1700**
»	**ADRIATICO**	**800**
BERGAMO	**DUSE**	**1500**
»	**NUOVO**	**1000**
BOLOGNA	**METROPOLITAN**	**1700**
BRESCIA	**ADRIA**	**750**
»	**ODEON (*)**	**1600**
GROSSETO	**ASTRA (*)**	**600**
»	**ODEON (*)**	**470**
»	**SUPERCINEMA (*)**	**600**
JESI	**OLIMPIA**	**550**
LIVORNO	**CENTRALE**	**500**
»	**GOLDONI**	**1800**
»	**MARGHERITA**	**750**
»	**METROPOLITAN**	**1300**
»	**ODEON**	**2300**
»	**POLITEAMA**	**2000**
»	**S. MARCO**	**1000**
»	**EDISON**	**420**
»	**LAZZERI**	**1000**
MERANO	**PUCCINI (*)**	**540**
MILANO	**ALCIONE (*)**	**1800**
»	**ALCIONETTA (*)**	**173**
»	**APOLLO**	**1400**
»	**ASTRA**	**1200**
»	**ARLECCHINO**	**600**
»	**AUGUSTEO (*)**	**1000**
»	**CARCANO (*)**	**1350**
MILANO	**DAL VERME**	**1700**
»	**GARIBALDI (*)**	**560**
»	**ITALIA (*)**	**1300**
»	**LUX (*)**	**1100**
»	**MISSORI (*)**	**1550**
»	**MODENA (*)**	**1000**
»	**SMERALDO (*)**	**2300**
»	**ZARA (*)**	**800**
NAPOLI	**CORONA**	**350**
»	**METROPOLITAN**	**3000**
NOVARA	**COCCIA (*)**	**960**
PARMA	**EDISON**	**750**
PISTOIA	**MANZONI**	**1100**
ROMA	**FIAMMA (*)**	**1000**
»	**METROPOLITAN**	**1600**
»	**IV FONTANE**	**850**
»	**PALAZZO SISTINA**	**1800**
SALERNO	**APOLLO**	**1100**
VIAREGGIO	**CENTRALE**	**600**
»	**EDEN**	**1200**
»	**EOLO**	**950**
»	**ODEON**	**1200**
»	**POLITEAMA**	**1300**
»	**ARENA P. PIEMONTE**	**1000**
»	**ARENA PUCCINI**	**2005**
»	**ARENA KURSAAL**	**1000**
»	**SUPERCINEMA**	**1000**
VICENZA	**KURSAAL (*)**	**480**
	Totale dei posti	**68553**

(*) Cinema in partecipazione o in programmazione.

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XIII - NUMERO 9 - 10 — SETTEMBRE - OTTOBRE 1952

Parabola a Venezia

La Mostra d'Arte cinematografica di Venezia ha celebrato quest'anno il suo ventesimo annuale. Una pubblicazione robusta e documentata, anche se in qualche caso inficiata di fretta e di impostazioni teoriche non corrette (1), *ha ricordato ai cultori della materia le tappe della piú importante manifestazione cinematografica internazionale e lo sforzo organizzativo è stato degno dell'occasione.*

Nel suo ventennale la Mostra veneziana si è presentata con un carattere culturalmente piú impegnato poiché ha presentato, oltre alla rassegna dei film inediti concorrenti ai varî premi, alcune opere del cinema muto italiano e del film d'avanguardia, intorno alle quali si è raccolto un vivo interesse non soltanto degli studiosi ma del distratto pubblico del Lido.

Con questa novità si apre alla manifestazione la possibilità di riassumere una funzione ancor piú precisa nel campo della cultura cinematografica, assimigliandosi sempre piú la rassegna del Lido a quella delle arti figurative, che — a poca distanza — si svolge ai Giardini presso la Biennale.

Accanto alle piú recenti espressioni degli artisti contemporanei con grande utilità si aggiungono la presentazione di opere ormai acquisite alla storia dell'arte e mostre particolari, dedicate a una scuola, a un indirizzo o anche a singoli artisti di particolare rilievo.

Come in questo settembre anche nell'avvenire le Cineteche di tutto il mondo saranno certo liete di consentire alla Mostra di Venezia tale attività che, legando l'antico al moderno, le esperienze passate ai nuovi tentativi, comincia a fondare le basi di quella tradizione, che è parte essenziale di ogni fenomeno culturale e contribuisce a dargli la necessaria validità storica.

Malgrado l'intonazione generale della XIII Mostra abbia quindi registrato approfondimento dei compiti e consapevolezza della sua missione, non sono però mancate le critiche, critiche consuete e, diciamo pure, salottiere e superflue.

Si è rimproverato alla rassegna del Lido di aver raggruppato per i suoi ventidue giorni pochissimi film degni di figurare sul-

(1) *Venti anni di cinema a Venezia,* a cura della Direzione della Mostra d'Arte Cinematografica. Edizioni Ateneo, 1952.

l'esigentissimo schermo del Palazzo del Cinema e non si è avvertito che una Mostra d'arte manca ai suoi compiti non quando presenta uno striminzito bilancio di opere, ma soltanto se tale bilancio è lacunoso e ha trascurato — per pigrizia, incapacità o per altre ragioni — quelle opere, senza le quali la Mostra stessa non apparirebbe essenziale e indicativa del periodo di attività che intende documentare.

In realtà a Venezia è apparso quanto di piú valido la cinematografia mondiale ha prodotto nell'annata trascorsa, che in definitiva non può considerarsi un'annata magra se, tra l'altro, può rappresentare — come vedremo — un momento particolare nel processo storico del cinema contemporaneo.

Conveniamo che delle opere presentate soltanto alcune possono presentare un giudizio del tutto positivo, ma che nel loro complesso queste indichino una crisi o un passaggio a nuove forme espressive di diversi problemi, è innegabile ed è il fenomeno piú interessante della XIII Mostra veneziana.

Il cinema ci è apparso in questa occasione alla ricerca di un superamento dei temi e del gusto che contraddistinsero il suo dopoguerra.

Né ciò può essere motivo di stupore o tanto meno di rampogna se non per coloro che hanno identificato addirittura l'arte di quel periodo con l'arte in genere e hanno creato un'interpretazione parziale e faziosa di un movimento culturale e poetico, che aveva la sua validità nella schiettezza con cui era fedele alla storia del suo tempo.

La tendenza realistica fu certamente una virile presa di posizione degli artisti del cinema di fronte ai problemi aperti dalla guerra e dalla fine della tirannide e a un tempo riuscí a ritrovare quell'autonomia dei mezzi espressivi del cinema, antico assunto estetico di alcuni coraggiosi isolati, perdutosi in mezzo alle secche dei romanzi cinematografici e delle commedie brillanti.

Quelle conquiste stilistiche non possono dirsi perdute, rimangono nella storia del cinema ormai condizionanti e di esse nessuno potrà non tener conto in avvenire, ma la posizione spirituale degli artisti, il loro mondo poetico ha finito con l'accettare altre sollecitazioni, le sollecitazioni di un tempo in cui l'uomo denuncia la sua insoddisfazione per i miti che fino a ieri lo hanno circondato e confessa con un approfondimento in se stesso e nella sua azione la ricerca di una ragione finale del suo esistere e della sua funzione nel mondo.

Il realismo ha preso quindi tutt'altra strada che quella del riproduttivismo, del documento sociale e tanto meno ha potuto meritarsi l'aggettivazione politica di ''socialista''.

Il determinismo sociale non lo ha invischiato nella sua tematica obbligata e del suo esordio gli è rimasto lo spirito di insoddisfatta ribellione al conformismo, una decisa affermazione della personalità, sia che essa evada in fantastici miti della memoria sia che ponga una finalità morale e religiosa alla condizione umana.

E' avvenuto cosí che i fondatori del realismo si sono accorti di un antico suggerimento: noli foras ire, in interiore homine habitat veritas *e dal piano della realtà esistenziale sono passati al piano, o critico o fideistico, della ricerca della validità di questa realtà.*

*Gli stessi problemi di linguaggio sono cambiati e all'*atmosfera, *elemento in definitiva naturalistico, è succeduta la sottile dialettica del* personaggio, *sicché, mentre gli epigoni del primo realismo scadono nella simbologia* (2), *i maestri affermano la necessità estetica dell'individuazione, creando dei personaggi che drammaticamente esprimono l'angoscia o la speranza dei loro autori.*

E mentre i primi con la loro pretesa di aderenza alla realtà o di interpretazione intellettualistica di essa cadono nell'astrattismo, i secondi attingono nell'universalità dell'idea che nel personaggio inizia la sua tormentata fenomenologia quella che, eghelianamente, può chiamarsi l'unica possibile concretezza.

La decadenza quindi del realismo o meglio di una certa interpretazione del realismo è il fatto piú interessante di quest'annata cinematografica, che trova a Venezia la sua piú evidente manifestazione.

Gli autori italiani sono stati, in tal senso, i primi a dare l'avvio del nuovo orientamento. E' questo il merito fondamentale di Europa '51 *di Roberto Rossellini, un regista che ha voluto con non comune coraggio superare uno schema di cui fu pure il creatore, famoso e riconosciuto.*

Europa '51, *se esteticamente non può essere giudicato il miglior film apparso a Venezia, da un punto di vista storico-critico è senza dubbio il piú interessante.*

Si ritrova in esso l'esemplificazione piú aperta di quanto dicevamo piú su.

Il dramma di un popolo, anelante alla libertà, di Roma città aperta *e di* Paisà, *è diventato un dramma individuale, ma non ha perso di verità, facendosi piú intimo. L'uomo nella battaglia si trova accanto ad altri uomini, lo scopo immediato è la salvezza della sua vita spirituale e fisica; passato il clamore dell'insurrezione con i suoi strascichi di gloria e di vergogne, egli rimane solo.*

(2) Consideriamo tra questi coloro che del realismo di *Roma città aperta* o di *Paisà* appresero soltanto una lezione esteriore e finirono per astrarre in una tipologia il suggerimento di una realtà la cui umana dialettica non poteva esser costretta in schemi intellettualistici.

Indicativo in tal senso l'esperimento del Lizzani in cui quest'accezione realistica è portata alle estreme conseguenze.

Solo con se stesso, solo dinnanzi all'interrogativo di quei lutti, di quelle speranze spesso deluse, di quello che di fatale e disumano hanno le guerre e le rivoluzioni.

I grandi sconvolgimenti sociali aprono le vie della interiorità che possono sboccare nella fede o nella disperazione, in Manzoni o in Leopardi, figli ciascuno a suo modo della rivoluzione francese, in Sartre o in Green, la cui opera fiorisce sulla miseria di due esperienze post-belliche.

Il problema di Rossellini è stato quello di individuare questo dramma della solitudine, in cui si dibatte gran parte dell'umanità contemporanea in un personaggio, in una figura di donna, per la quale l'imperativo morale è uscire dall'egoismo, avvicinando i proprî simili in nome di un sentimento e non di un mito politico o di una convenzione sociale.

La protagonista di Europa *comincia all'inizio del film* sola *nel suo egoismo e nella sua snobistica incomprensione dei bisogni degli altri, chiude* sola *a vicenda compiuta la sua esistenza, ma ora si tratta di una solitudine, piena di voci, come quella di Giovanna d'Arco sul rogo, una solitudine apparente, che l'amore redime, della antica aridità solipsistica.*

Il messaggio dei primi film di Rossellini qui si completa, è l'invito al cinema a guardare al di là dell'apparenza delle cose, a cui sembra condannarlo il suo vivere di immagini, a trovare alla vita una ragione, che la trascenda mediante l'amore.

Ma di questo sforzo di trascendere la realtà nella sua immediatezza, lo schermo di Venezia è stato pieno di esempi.

*Il realismo di Germi ha cercato di trasferirsi nell'epica e anche se non vi è riuscito rimane il segno di una non vana ambizione culturale e Blasetti ha creato un film di evasione, discontinuo, se si vuole, ma ricco di umori ora drammatici, ora ironici, ora brillanti, in cui esprime liricamente piú che l'atmosfera dell'*800 *la sua irrequieta e versatile personalità.*

Tra le opere straniere le piú significative sono anche quelle che con precisione identificano il nuovo passo del cinema mondiale, sia pure nella diversità delle tradizioni che rappresentano: Jeux interdits *di Clément e* The Quiet Man *di Ford.*

Il film di Clément non poteva non incontrare il consenso di una giuría composta in gran parte di letterati o di artisti non di cinema. Lo spirito francese del Novecento, di cui quest'opera è un singolare esempio, è troppo parte integrante della formazione intellettuale di molti nostri uomini di cultura perché il gioco intellettualistico, la morbosità sottile e l'angoscioso senso del nulla non irretissero nella loro atmosfera incantata e crudele alcuni degli insigni giurati.

Lo psicologismo del cinema francese risente in Clément del-

l'insegnamento del cinema realistico italiano, ma il crudo documento della disfatta, che ha tuttavia momenti di grande efficacia, è disperso e cerebralizzato nel macabro gioco dei bimbi.

Un gioco su cui è presente l'estetismo attento del regista e un suo ironico compiacimento, invano riscattato dal disperato pianto della bambina che si perde, nel finale del film, in mezzo all'angoscia d'una folla sbattuta e inebetita dalla brutalità della guerra.

Dove va la piccola protagonista di Jeux interdits? *E' inutile attendersi una risposta da un autore che della irrazionalità del fenomeno bellico non ci ha saputo dare uno schietto e partecipante giudizio ma una distaccata visione di disfacimento e di decadenza, da cui promana un sentore di fiori avvizziti e di carogne putrescenti.*

Paulette va dunque verso il nulla. Né la metafisica cristiana né il materialismo marxista possono suggerire soluzioni a questa vicenda, su cui si specchia, con tutto il suo luccichío di similoro, il narcisistico nullismo di Sartre.

Opera imperfetta, che genera irritazione e non catarsi, quella di Clément, ma senza dubbio ricca di valori tecnici e stilistici.

All'altro polo, ma unita alla prima nella sua volontà di realizzare un cinema di poesia, è da porsi il film di John Ford: il film piú completo ed essenziale apparso alla Mostra.

Il lirismo, che il colore non fa debordare nel sentimentalismo oleografico ma contiene in una verità funzionale di atmosfera e di ambienti, è il carattere di quest'opera che aggiunge un nuovo e forse definitivo aspetto alla figura multanime di Ford.

Il motivo segreto di questo clima intenso è certamente di natura autobiografica.

Nel vecchio pugilatore, che ritorna nel paese dei suoi genitori sperduto in un angolo della verde Irlanda, c'è il vecchio Ford, stanco delle sue battaglie americane, che desidera dimenticare di essere uno yankee, *approdando alle origini di se stesso, e ritrovare la pace che si identifica in lui con la memoria della fanciullezza.*

Ford, irlandese e cattolico di spirito chesterthoniano, raccontando se stesso ha potuto impedire che ci venisse ammannita un'astratta e arcadica provincia, giulebbata e soddisfatta.

I contrasti, i toni, le grettezze, i costumi invecchiati sono certamente giustificati dall'incantato spirito del ritrovamento, ma una fresca e bonaria ironia impedisce che essi vengano convenzionalizzati da un'ottimistica patina di conformismo.

A tal fine risulta efficace la verità dei personaggi, ognuno dei quali non cessa di manifestare la sua umorosa umanità anche se talvolta assurge a valore di simbolo, e l'uso — per la prima volta forse non decorativo ma creativo — del colore, che armonizza le immagini degli uomini e dei paesaggi in un rapporto tonale che è poi la manifestazione di un rapporto interiore (si rammentino i

grigi della sosta sul ponticello in vista della casa avita, simbolo di un passato greve e triste e la festosa apparizione rossa di Maureen O'Hara sui pascoli verdi, il fuoco di una natura ribelle e la pace di una terra in cui la ribellione si placa e non diventa mai odio).

Il film di Ford è quindi realtà ed evasione, un'opera in cui la personalità del regista si confessa, senza ricercare astratti messaggi intellettualistici, in una nostalgica rapsodia e crea con un contenuto vigore espressivo le piú perfette sintesi di ritmo e di colore che il cinema abbia mai prodotto. Mezzo di puro cinematografo in cui non è soltanto presente una fantasia cinematografica, come accade al Clair di Belles de nuit, *ma un sentimento e un costume che sono diventati materia di poesia.*

The Quiet Man *tuttavia non ha avuto il primo premio a Venezia; se si aggiunge, alle considerazioni che facevamo sull'eventuale formazione dei giurati a proposito di* Jeux interdits, *il giudizio d'uno di essi, che peregrinamente affermava che il film di Ford è fatto per gli irlandesi d'America e piacerà soprattutto a loro, è facile spiegarsi il perchè della mancata assegnazione.*

La giuría di Venezia oscilla sempre — data la sua composizione — tra antiquate infatuazioni formalistiche ed eccessivi peana a presunti grossi messaggi emozionali. E' ormai una vecchia storia e non è il caso di farcene una malattia. Gli anni, le riflessioni pacate e il giudizio che si riflette sugli schermi di tutto il mondo hanno fatto giustizia della posizione secondaria di Le Journal d'un curé *di fronte a* Rasho-mon *e probabilmente faranno giustizia anche del giudizio di questa stagione.*

Non vorremmo chiudere questo nostro discorso senza un accenno all'opera di Clair, che, pur se denunzia una certa stanchezza, è notevole per la fedeltà a se stesso e alla sua poetica dimostrata dal regista di A nous la liberté.

Belles de nuit *si può considerare un'antologia clairiana e se non ha, anche per il suo carattere episodico, la continuità stilistica di* Le Silence est d'or *racchiude un po' tutto il Clair sognante, festoso, ironico e lievemente, quasi inavvertitamente, amaro.*

Oggi la critica e il pubblico sono un pò fuori dai miti del cinematografo puro, di cui Clair è sempre il piú convinto assertore ma ciò nulla toglie al peso che ha e continua ad avere il richiamo alla fantasia del grande regista francese, soprattutto se può servire come reattivo al realismo volgare e propagandistico di certe tendenze.

A proposito delle quali vorremmo chiarire che nessun canone estetico consente di credere che arte e realismo si identifichino neces-

sariamente, come ci è sembrato di arguire da una relazione tenuta al cosiddetto Convegno della critica svoltosi a Venezia in occasione della Mostra, né l'accennar dubbî o critiche su certi risultati della parte piú tendenziosa e quindi... meno realistica del realismo (De Santis, Lizzani) può legittimamente autorizzare indignitassimi strilli di "Ha detto male di Garibaldi!".

Come non ci sembra degno di un, sia pur modesto, costume critico il vezzo, invalso da qualche tempo, di pronunziare i piú violenti e indiscriminati giudizî contro il cinema americano, quasi che per uno snobismo di nuovo genere non si possa essere à la page *se non si vituperano Hollywood e i suoi uomini.*

E ciò sia detto per alcune ingiustificate reazioni che il premio per la miglior selezione dato agli Stati Uniti ha suscitate.

Poiché il giudizio, che nelle pagine seguenti diamo dei film americani, ci libera dal sospetto di esser considerati dei fanatici detrattori o degli entusiasti fautori, crediamo opportuno richiamare almeno gli studiosi senza deformazioni mentali o politiche a una piú oggettiva considerazione non solo di quanto è consunto e banale, ma di quanto è coraggioso e sofferto nella produzione cinematografica di oltre Oceano.

Valga almeno ad incoraggiare un piú sereno giudizio il fatto che il mercantilismo della maggior parte del cinema americano fa da fondamento sul piano economico e tecnicistico agli eccezionali exploits *dei Kazan, degli Huston, dei Dmytrik, dei Ford, laddove in Italia o in Francia la produzione commerciale è solo una remora, da cui a stento si districano i due o tre film all'anno, che prendono il nome da Rossellini, Castellani o De Sica.*

Vi sono le armature che somigliano ai bricchi del caffelatte come in Ivanhoe, *ma vi sono anche le immagini di Fredrich March, di Vivien Leigh, di Bette Davis e la poesia e i drammi della contrastata esistenza americana che i grandi artisti degli Stati Uniti esprimono senza ipocrisia ma con sincerità e pietà, e presentano di anno in anno agli europei, sia pure come perle confuse in mezzo a molte conchiglie vuote.*

Si possono considerare queste e dimenticar quelle?

Sarebbe come identificare in Menzogna *o in* Wanda la peccatrice *il cinema italiano.*

Non sarebbe onesto né vero.

Valga, infine, a un giudizio meno passionale di questo momento cinematografico, l'osservazione che il cinema d'arte, dovunque, dalla California all'Italia, al Giappone, registra oggi la speranza e l'attesa di un mondo piú umano, dove non abbiano cittadinanza la violenza, il disprezzo della personalità, la mistificazione dei bisogni

degli umili e il dolore non si trasformi in odio o in disperazione.

Ciascuna cinematografia, secondo le proprie tradizioni culturali ed etiche, è intervenuta in questa missione di reincivilimento dopo i violenti episodi della guerra e del dopoguerra.

Ed è segno di fazioso oscurantismo voler escludere da questo compito proprio quegli artisti e quei popoli che piú hanno contribuito a quell'apertura dei confini verso un rinnovato universalismo, di cui il cinema è oggi lo strumento piú valido. E' questo compito che rende le rassegne, come quella di cui diamo qui il resoconto ai nostri lettori, confessioni vive della civiltà contemporanea.

Giuseppe Sala

I film

di NINO GHELLI

Francia

BELLES DE NUIT

Produzione: Franco-London-Film, Francia.
Regia: René Clair.
Soggetto: René Clair.
Fotografia: Armand Thirard.
Scenografia: Léon Barsacq.
Musica: Georges Van Parys.
Interpreti:
Gerard Philipe, Martine Carol, Gina Lollobrigida, Magali Vandel, M. Bufferd, Paolo Stoppa.

Un giovane musicista, sognando, riesce ad evadere dalla sua triste realtà quotidiana e va alla ricerca della gloria e della felicità attraverso le varie epoche storiche.

Ma in ciascuna epoca trova la nostalgia del bel tempo che fu e in tal modo il musicista risale fino alla preistoria.

In una delle sue avventure, incontra una donna che gli fa sperare la felicità nel ventesimo secolo. E così avviene.

Non è davvero il caso di riprendere su queste colonne l'esame della personalità artistica di Clair, oggetto infinite volte di analisi critiche, ma non è inutile precisare i limiti di tale personalità, limiti in cui è da ricercarsi il motivo per cui le sue opere hanno cominciato ad accusare, ad un certo momento della sua carriera artistica, pause e stanchezze. Tali limiti debbono sostanzialmente identificarsi in una mancanza di totale partecipazione emotiva dell'autore alle vicende e ai personaggi dei propri film, cioè in sostanza ad una deficienza di sentimento: deficienza che per lungo tempo è stata costantemente mascherata da una inventiva talmente fertile e funambolesca, nel suo continuo succedersi di trovate, da evitare allo spettatore la possibilità di accorgersi che spesso dietro il *divertissement* intellettuale di altissimo gusto c'era un gelido vuoto in cui il sentimento non riusciva ad assumere alcuna umanità. Cosí il clima del *vaudeville,* con i suoi personaggi arzilli e burleschi, con il suo spirito facile e boccaccesco, con il suo ritmo dinamico ed esasperato, con il suo convenzionalismo dichiarato e trionfante, rinacque trasfigurato dalla straordinaria vena satirica di Clair. Una vena satirica che sfruttava tutte le risorse di un raffinato intellettualismo senza mai cadere nel cerebrale, una vena cosí fresca e spontanea da rendere accettabili esperienze ormai del tutto scontate come quelle dell'avanguardia e da adeguarsi con prodigiosa versatilità ad ogni innovazione tecnica che potesse interessare il linguaggio filmico, sfruttando anzi tali innovazioni, come il sonoro, in senso significativa-

mente espressivo. Il periodo d'oro della attività di Clair è infatti quello tra il 1927 e il 1933: di anni cioè nei quali il cinema era ancora alla faticosa ricerca di una propria strada e nei quali gli studi sullo « specifico filmico » erano considerati qualcosa di importante e proficuo. Inoltre la ricca sensibilità, il sicuro gusto, la sofisticata cultura di Clair costituivano in un certo senso eccezioni di tale portata da giustificare che egli venisse considerato come un miracolo di fertilità inventiva e le sue opere come un modello da seguire. Con il volgere degli anni il cinema andò investendosi di aspetti sempre piú impegnativi e forse Clair intuí ad un certo momento che l'atmosfera da balletto dei suoi film, con i burleschi girotondi e le fughe in colonna di personaggi barbuti e in abito da cerimonia, rischiava di denunciare apertamente i propri limiti e la propria natura di *divertissement* a sfondo intellettualistico: tentò allora di riesplorare in altri climi i motivi ricorrenti delle sue opere, di rinverdire la sua fantasia, di evadere insomma dal chiuso cerchio di una coerenza ispirativa divenuta formula.

Nacquero allora le opere della decadenza, dal già stanco *Break the News* ai corretti film del periodo americano, del retorico ed incerto *La Beauté du diable*. Ma il genio di Clair doveva fornire al cinema un'ultima sorpresa e un ultimo capolavoro con *Le silence est d'or* in cui l'autore, riesaminando in una nuova luce di sentita umanità il clima delle sue opere di un tempo, perveniva ad un puntuale incontro tra la sua fervida fantasia e il suo ricco sentimento dando vita ad una opera che è testimonianza non soltanto di un lucidissimo stile, ma di una calda umanità.

Pur nella sua perfezione *Le Silence est d'or* serbava il sapore e la cadenza di un epilogo e di una conclusione ad un viaggio sentimentale percorso da Clair a ritroso per le strade della propria fantasia ed ispirazione: questo *Belles de nuit* è, con molto minor gusto e con molta minor coerenza, un seguito di quella conclusione. Ma mentre in *Le Silence est d'or* le trovate umoristiche, le descrizioni ambientali, i burleschi personaggi di un tempo erano riesaminati dall'autore al lume di un'affettuosa partecipazione e investiti di universale significazione poetica, in *Belles de nuit* Clair ritorna al ghirigoro stilistico, alla esercitazione intellettuale fine a sè stessa. E anche se il film mostra sempre le consuete qualità di buon gusto di intelligenza e di equilibrio, tali qualità non conducono che a variazioni di scarsa originalità nei motivi soliti alle opere che potremmo definire del periodo classico dell'autore. Si obietterà che questi ha un suo mondo e che è logico, anzi è doveroso che ad esso resti fedele, ma osserveremo che in questo caso non si tratta di una fedeltà nascente da una necessità spirituale quanto di una coerenza piuttosto esteriore e formale. Sulla assenza di sentimento dell'autore in « Belles de nuit » non crediamo infatti possano esistere dubbi: in esso non è piú nemmeno riscontrabile da parte di Clair quella affettuosa simpatia per i suoi personaggi che, pur non determinando autentici approfondimenti umani, era presente ad esempio in *Le Million* o *Sous les toits de Paris*. In *Belles de nuit* i personag-

gi sono semplici pedine di un gioco, manichini che si muovono in un clima lucido e rarefatto dove l'invenzione fumistica è fine a sè stessa e dove il fine è soltanto quello di sorprendere e di divertire. La piú assoluta libertà fantastica regola i movimenti e le cadenze di questo complicato e difficile gioco, ma dietro tale libertà non v'è mai poetica ispirazione ma lucidissima e sorvegliata intelligenza attenta a calcolare gli effetti e a manovrare con astuzia i diversi pezzi.

Un gioco dichiarato e scoperto con una onestà di cui si deve dar atto a Clair, un gioco spesso di felice gusto e talvolta di ottimo ritmo, ma un gioco al quale l'assenza di ogni sentimento vieta di raggiungere l'arte e che a tratti rivela cedimenti e stanchezze. Accanto infatti a sequenze ottime per gusto di impianto e fantasia di linguaggio, come quella della guerra coloniale, di acuta vena satirica, o come quella della rivoluzione, con il divertente sfondo scenografico delle bandiere, stanno altre piuttosto faticose, come quella iniziale e quella finale, e altre troppo scopertamente derivate da precedenti opere dell'autore, come quella dell'inseguimento in cui l'unica variante è costituita dalla diversa motorizzazione dei personaggi e peraltro troppo insistita. Accanto a *gags,* soprattutto sonori, di pregevole immediatezza e di fertile umorismo, come quello del colonnello che dirige i trombettieri o come quello della fucilazione, altri appaiono scontati e facili, come quello della sequenza a ritroso nella storia o come alcuni derivati dalle prime farse di Chaplin. D'altra parte il frenetico ritmo che dovrebbe sorreggere tutto il film, accusa a tratti pause e stanchezze: ed è allora che l'intellettualismo piú scoperto denuncia un certo impaccio a fronteggiare le esigenze determinate dalla complicata impostazione della vicenda e che la felicità inventiva dei continui scambi di personaggi, di abiti, di sfondi scenografici degenera in confusione. Ritornano allora, nei momenti di piú evidente carenza fantastica, i richiami, spesso gratuiti, alle opere famose dell'autore: nell'impostazione canora di molti personaggi (*Le Million*), nelle scenografie di una Parigi dimessa e periferica (*Quatorze Juillet, Sous les toits de Paris*), nei girotondi dei personaggi (*Le Million, Le Chapeau de paille d'Italie*); e gli esempi potrebbero continuare numerosi tanto il clima di tutto il film è un continuo rifarsi alla felicità ispirativa del periodo d'oro, e talvolta addirittura un rifarsi di seconda mano (come nella satira di taluni antichi film già ispirata in *Le Silence est d'or* ad altre opere clairiane). Naturalmente tale mancanza di genuinità inventiva si vale in *Belles de nuit* di una scaltrita efficacia di linguaggio, non soltanto accorto dal punto di vista ritmico ma spesso prezioso sotto l'aspetto figurativo; un linguaggio che dosa sapientemente nell'inquadratura una attenta composizione figurativa un plastico rilievo fotografico e una intelligente scenografia, e che nel montaggio raggiunge spesso il difficile equilibrio con il dinamismo interno, talvolta frenetico, dell'inquadratura. Un linguaggio in cui tutto, dai movimenti della camera alle tonalità dell'illuminazione ai rapporti tra personaggi ed ambiente all'impiego del mezzo sonoro, è studiato con attentissima cura; e che ciò nonostante non

riesce a dissipare la gelida atmosfera emotiva dell'opera che nasce dalla mancanza di una autentica partecipazione dell'autore. La quale è anche evidente nel suo ricorso ad un *cast* di sicuro successo commerciale, nel quale campeggia Philippe con una recitazione meno controllata che in altre occasioni, e quindi meno efficace, pur nel clima fiabesco e grottesco della vicenda.

A tale clima aderisce invece puntualmente Stoppa in una felice caratterizzazione.

In conclusione un'opera che nulla aggiunge alla gloria di Clair ma che anzi sembra segnare una pericolosa involuzione: v'è da augurarsi che *Belles de nuit,* epilogo di un periodo dell'attività di Clair, sia al tempo stesso l'introduzione di uno nuovo, e non un epitaffio.

JEUX INTERDITS

(Giuochi proibiti)

Produzione: Silver-Films, Francia.
Regia: René Clement.
Soggetto: Jean Aurenche e Pierre Bost dal romanzo di Francois Boyer.
Fotografia: Robert Juillard.
Scenografia: Paul Bertrand.
Musica: Yelps.
Interpreti:
Brigitte Fossey, George Poujouly, Lucien Hubert, Suzanne Courtal, Jacques Marin, Laurence Badie.

L'azione ha luogo nel giugno del 1941. *Sulle strade, le macchine, i pedoni, le carrette tentano di sfuggire, alla rinfusa, alla caccia degli apparecchi tedeschi. In mezzo alla baraonda, una bimba vede uccidere sotto i suoi occhi i genitori e il cane. Fugge terrorizzata portando il cane morto fra le braccia.*

Un contadinello, Giorgio Dollé, la trova in riva ad un ruscello e la conduce alla fattoria dove abita con i genitori. La bimba capita in un brutto momento. Il fratello maggiore è stato ferito da un cavallo e i contadini la ricevono bruscamente pur accentando di custodirla per qualche tempo. Sarà Giorgio, che è affascinato dalla grazia della piccola parigina dai capelli biondi, che si prenderà cura di lei.

Avvenimenti tragici si svolgono intorno all'idillio dei due ragazzi; la morte del fratello, la guerra, i bombardamenti continui, che li colpiscono profondamente e influiscono sui loro giochi anche se, nella loro ingenuità, essi non arrivano ad afferrarne il vero significato. Giorgio e Paolina giocano alla morte. Per consolare la piccola il ragazzo sotterra il cane, poi, dato che ciò pare divertirla, crea per lei, in un granaio abbandonato, un vero cimitero di animali ornato di croci, che ruba un po' dappertutto, dal carro funebre al cimitero.

Quando i genitori si accorgono di questo reato commesso dai piccoli, Giorgio pagherà care le cure date alla sua piccola amica, mentre questa viene consegnata all'Assistenza Pubblica.

Il cinema francese è senza dubbio quello che, piú di ogni altro, ha risentito le influenze profonde di tutta una cultura e una civiltà:

di quella civiltà e di quella cultura, francesi appunto, che sono forse destinati a restare come un esempio limite della splendida decadenza di un'epoca. La intelligenza, il gusto, la raffinatezza di gran parte delle opere del cinema francese, anche di quelle che non raggiungono l'arte ma corrono sul filo sottile ed esile di un intelligentissimo mestiere si spiegano appunto con il peso che sui loro autori hanno esercitato ed esercitano esperienze letterarie figurative teatrali, tutto un complesso cioè di fatti culturali senza i quali sarebbe d'altra parte impossibile comprendere il significato e l'importanza di fenomeni come il surrealismo e l'esistenzialismo. E mentre ad esempio il cinema italiano del dopoguerra ha tratto le proprie fonti di ispirazione essenzialmente dalla cruda e disperata realtà di una cronaca dolorosa, sì che potrebbe addirittura affermarsi che in Italia siano state la letteratura e la pittura a risentire l'influenza del realismo cinematografico; in Francia, come era già avvenuto nell'anteguerra, l'orientamento del cinema verso il realismo e (con quanto di impreciso contiene questo termine, che indubbiamente però puntualizza una insopprimibile esigenza della cultura mondiale e va quindi inteso come un ansioso bisogno di indagare da vicino l'uomo e i suoi problemi esistenziali) ha risentito del peso di tutto un orientamento culturale traendo da esso, in piena coscienza, una consapevolezza di indagine e una raffinatezza di rappresentazione che compensavano quanto andava perduto in immediatezza e spontaneità. Da cui la atmosfera costante di un ripensamento intellettualistico che domina le opere del cinema francese rendendo meditato ed attento ogni loro accento, a volte trascendendo i significati contingenti di una realtà su un piano di poesia, nei casi più felici, a volte perdendosi nel puro arabesco in una sorta di raffinato estremo e decadente bizantinismo intellettuale.

Lo straordinario interesse di questa opera di Clément risiede anzitutto, a nostro parere, nel fatto che essa segna un caso limite nell'incontro di una fervida ispirazione poetica con un intellettualismo non sempre genuino: un'opera quindi veramente significativa non soltanto sul piano dell'arte ma sul piano del costume e della cultura, espressione non soltanto della sensibilità artistica di un autore ma della ansiosa inquietudine di tutta una generazione. E in tale inquietudine confluiscono motivi che nel loro tormentoso intrecciarsi testimoniano la irresolutezza le contraddizioni e soprattutto l'ansiosa ricerca spirituale della nostra epoca. Nato nel clima di un realismo intimamente legato all'epopea dei «maquis», Clément ha sentito che la drammatica documentazione della resistenza non poteva essere più sufficiente alla sua sofferta ansia interiore, che occorreva risalire dalla cronaca della guerra all'orrendo significato spirituale di essa, mettere cioè sotto processo la devastazione che essa apporta nell'animo degli uomini e soprattutto dei giovani.

Jeux interdits è in molti tratti il poetico documento di tale istanza interiore: vi sono sequenze del film come quella iniziale del

mitragliamento, di stupendo ritmo e di un gusto figurativo eccellente che ne potenzia il valore emotivo, come quella della solitaria passeggiata della bimba per i campi, di una tristezza pensosa, come quella del bimbo che distrugge il suo cimitero e affida la collana al gufo, di una tensione altissima e di viva intensità poetica, come quella finale della bimba nell'ospizio, di una tragicità che assume significati universali, che fanno veramente onore al cinema e testimoniano in Clément la presenza di un mondo interiore ricco di sensibilità, preciso nelle sue esigenze espressive e intenso nella sua unità spirituale. Da tale mondo nasce evidentemente la felicità inventiva nella creazione dei personaggi dei due bambini che sono evidentemente quelli a cui l'autore piú teneva e quelli ai quali è piú dichiarata la sua partecipazione spirituale: i due caratteri appaiono infatti disegnati con una profondità di indagine e con una ricchezza e variabilità di aspetti veramente insoliti. Rinunciando alle facili lusinghe di consunti e logori *clichés,* Clément ha fatto dei piccoli protagonisti due figure vivamente umane su cui incombe costante l'incubo della morte, spogliata del suo carattere orrendo e trascesa in un aspetto sconcertante: vinta da un lato dall'innocenza dei fanciulli e vincitrice dall'altro nel riuscire a penetrare nel loro animo come un elemento del loro mondo. Ed è proprio da tale conflitto fra l'innocenza dei fanciulli e la morte a cui la guerra li ha assuefatti che nasce il messaggio poetico del film, doloroso e torbido messaggio, che nella sequenza finale, nell'ansioso disperdersi della bimba tra la folla invocando l'aiuto della mamma, si conclude in un disperato appello alla solidarietà umana perchè salvi i fanciulli. Se tutto il film si fosse mantenuto sulla levatura dei brani accennati, se tutti i personaggi avessero raggiunto l'intensità poetica dei due centrali, che mostrano qualche sfasatura e forzatura dovuta però a ragioni sostanzialmente estranee alla loro natura, se l'atmosfera forse risultata sempre unitaria e fremente come quella delle scene tra i bambini, probabilmente *Jeux interdits* dovrebbe considerarsi tra i massimi capolavori della storia del cinema. Purtroppo tale compattezza ideale non è continua per aver Clément in piú di un punto voluto forzare i toni della narrazione e la misura dei personaggi sotto l'influsso di quell'intellettualismo decadente cui si accennava precedentemente: la forzata ricerca di un clima sempre piú spinto in senso emotivo conduce infatti l'autore a rifugiarsi nel macabro e nel morboso con una insistenza indice di un compiacimento che sovente gli è impossibile mascherare, o il desiderio di una originalità puramente intellettualistica lo porta ad evasioni nel grottesco che turbano con evidenti scompensi il clima dell'opera. Si pensi, dopo la stupenda inquadratura della bimba che tenta svegliare i genitori morti (con il cartellone pubblicitario in secondo piano che offre motivo di drammatico contrasto), all'insistenza morbosa con cui l'autore descrive le carezze della bimba al cane morto; si pensi a come il motivo del cimitero degli animali, con la conseguente frene-

sia delle croci, sia portato ad estremi eccessivi in una sorta di esaltata necrofilia; si pensi soprattutto alla sequenza della morte del fratello di una crudezza non soltanto rappresentativa (inquadrature del volto macchiato di sangue del giovane morente e dei genitori che tentano di dargli l'olio di ricino quando è già morto) ma spirituale (per l'apatico e feroce assenteismo dei parenti che offre la immagine di un vuoto senza fondo nell'assenza di ogni autentico sentimento religioso) che non trova conveniente giustificazione estetica. E' evidente infatti che il problema essenziale non è affatto di stabilire se gli avvenimenti e i personaggi del film siano verosimili o meno, quanto di fissarne la necessità spirituale nei confronti dell'autore: vi è da chiedersi cioè quanto di tale frenetica insistenza sui motivi morbosi accennati risponda ad autentiche esigenze interiori di Clément e quanto invece sia frutto di una ricerca a freddo di effetti emotivi vistosi e sconcertanti. Cosí nella sequenza citata della morte del fratello, che nella sua crudezza dovrebbe avere la funzione di ribadire nei fanciulli l'abitudine alla morte non investita di alcun significato spirituale, ci sembra che l'autore, per una maggiore evidenza e per una scoperta intenzionalità, abbia finito con il sommare senza misura notazioni macabre e grottesche, dall'orrenda indifferenza di tutti i famigliari all'esteriorità fatua delle preghiere al macabro distrarsi del fanciullo alla visione del topo. Gli esempi potrebbero continuare: dalla uccisione dello scarafaggio, significativa nei confronti della descrizione della mentalità dei due fanciulli ma sulla quale sarebbe stato di piú buon gusto una minore insistenza, alla uccisione dei pulcini, anch'essa con accenti di acuta sensibilità ma piuttosto morbosa soprattutto nelle battute di dialogo della bimba. Cosí derivano dalla sostanziale estraneità emotiva dell'autore il tono e la cadenza apertaménte grottesche che investono la vicenda nelle sequenze dell'amore fra i due giovani, della confessione, delle dispute fra i vicini, della rissa al cimitero. Tali accenti grotteschi stridono infatti con l'atmosfera lirica e solenne dell'opera e piú che manifestare una personale intima esigenza di Clément, rivelano il suo desiderio di concedersi, quasi per un'ulteriore piroetta di abilità, un'evasione intellettualistica: accade infatti che nei momenti di piú accesa intensità lirica, d'improvviso si affacci prepotente il ghigno dell'autore contratto in uno sberleffo (come nell'inquadratura della bimba che guarda affascinata le croci della stola del prete) e l'emozione è dispersa da una ventata gelida di intellettualismo. In conclusione, la descrizione, davvero mirabile per sobrietà di tratti e incisività di accenti, dell'ambiente campagnolo francese, non arriva sempre a uniformarsi con il clima aspramente polemico e intimamente sofferto dell'amaro dramma dei fanciulli. Nei confronti del quale però non è possibile esimersi dal chiedere all'autore la ragione di certi morbidi compiacimenti in cui l'emozione estetica è sopraffatta da emozioni epidermiche piuttosto torbide. Cosí come non è possibile esimersi dal chiedere ragione a Clément della insistente e

sottile polemica antireligiosa del film: e ciò evidentemente non per uno scrupolo morale, ma per un chiarimento di coscienza, non potendo essere ragione estetica sufficiente quella di una semplice descrizione ambientale. Vi è da chiedersi pertanto se tale polemica, palese nella descrizione del carattere superficiale del prete, nella assoluta assenza in tutti i personaggi della comprensione piú elementare dei valori religiosi, nella sequenza della confessione, volesse nelle intenzioni dell'autore chiudere anche questo spiraglio a una possibile salvezza morale dei fanciulli; in questo caso però, l'unico d'altra parte che possa rendere la polemica non giustificata ma comprensibile, troppo evidentemente superficiale e sommaria è la requisitoria perché possa assumere concreta significazione artistica.

A mascherare tali scompensi e tali manchevolezze dell'opera è vaiso talvolta il suo linguaggio davvero sapiente: lucido e duro in taluni casi, solenne e morbido, in altri, sempre sorretto da un ritmo eccellente. L'episodio iniziale del bombardamento, in un incalzare sempre piú stretto di inquadrature di straordinario rilievo fotografico e le cui angolazioni acuiscono la sensazione di sgomento dei perseguitati; la passeggiata solitaria della bambina, in cui profondità di campo delle inquadrature in piano lontano ne identifica la solitudine e lo smarrimento e il montaggio risolve con grande efficacia l'alternarsi di inquadrature in piani lontani e in piani ravvicinati; la sequenza della morte del fratello, in cui l'impostazione luministica e fotografica fortemente chiaroscurata acuisce la tensione narrativa; la sequenza della prima visita al cimitero, in cui i movimenti circolari della camera traducono in senso emotivo l'affascinato cerchio di incantamento in cui i fanciulli sono presi; la scena finale, in cui il movimento di grue della camera assume addirittura significato simbolico con il suo guardare dall'alto un'umanità sperduta: sono frammenti che testimoniano in Clément il possesso di un sicuro stile. Uno stile che, se mostra qua e là pause e cedimenti, trae significativo risalto da un preciso gusto figurativo dell'inquadratura, i cui elementi interni ed esterni rispondono all'intimo significato dei personaggi e della narrazione, da un sicuro intuito del ritmo del montaggio; da una sapiente direzione degli attori, tutti sobri e intensi nella loro espressione; da un accorto impiego delle risorse scenografiche, basti pensare alla desolata nudità degli interni e alla assolata aridità della campagna; da un misurato impiego degli elementi sonori, dal puntuale commento musicale di chitarra alle raffinatezze di un dialogo, a volte perduto dietro i compiacimenti di un intellettualismo di maniera, ma spesso essenziale e poetico.

Un'opera quindi di alto rilievo, ma che non ci sentiremmo di sottoscrivere in pieno per le incertezze che la infirmano e per i compiacimenti cui l'autore talvolta indulge: a fianco di frammenti di autentica poesia ve ne sono altri in cui l'autore, nella carenza di una fervida ispirazione, si rifugia in un gelido intellettualismo; e mentre per taluni aspetti, come quello del dramma dei fanciulli, la partecipazione è piena e vibrante, per altri, come quello della polemica antireligiosa, egli si

limita alla descrizione di un mondo evadendo sostanzialmente dal formularne un giudizio. Da cui quella mancanza di assoluta unità poetica del sentimento del'autore senza la quale possono esistere, come in questo caso, frammenti eccellenti, ma non può nascere il capolavoro.

LA P..... RESPECTUEUSE

(La P..... rispettosa)

Produzione: Agiman e Artes Film, Francia.
Regia: Marcello Pagliero.
Soggetto: dalla commedia di J. P. Sartre.
Adattamento: Jacques Bost e Alexandre Astruc.
Sceneggiatura: Marcello Pagliero e Charles Brabant.
Scenografia: Maurice Colasson.
Fotografia: Eugene Schufftan.
Musica: Georges Auric.
Interpreti:
Barbara Laage, Ivan Desny, Walter Bryant, Marcel Herrand.

Lizzie Mac Kay è una '' entraîneuse '' che accetta i sussidi fornitigli da un certo numero di signori seri, il che le procura a volte le attenzioni della squadra del Buon Costume.

La sua amica Annie le ha trovato un buon posto in una cittadina degli Stati Uniti. In treno Lizzie è presa di mira da una banda di giovinastri ubriachi. Uno di questi, Teddy, particolarmente aggressivo e brutale, la insegue fino al vagone riservato ai negri dove Lizzie, ignara degli usi del Sud, si è rifugiata. Nettamente respinto da Lizzie, Teddy sfoga la propria rabbia contro due giovani neri. Impazzito dall'alcool ne ammazza uno fracassandogli il cranio con una bottiglia. L'altro negro, Sydney, riesce a saltare dal treno prima che entri in stazione.

Interrogatorio. Inchiesta. Lizzie è categorica: Teddy ha ucciso, senza provocazione, un negro innocente. Costernazione fra i bianchi della cittadina: Teddy è nipote del Senatore Clark di cui è imminente la rielezione. Lo scandalo si ripercuoterà non soltanto sulla famiglia, ma su tutti i bianchi della cittadina dove i pregiudizi sono tenaci. Per una volta i bianchi hanno indiscutibilmente torto davanti ai neri.

Fred, figlio del Senatore Clark, ha assistito agli interrogatori. Si è accorto di non essere indifferente a Lizzie.

Uno degli ispettori gli suggerisce un mezzo per '' salvare '' suo cugino. Fred deve sedurre Lizzie ed ottenere da lei una dichiarazione secondo la quale i due neri hanno tentato di violarla. Teddy, intervenuto, per salvare una bianca assalita da due neri, sarà assolto.

Al Blue Bell, dove Lizzie ed Annie lavorano, Fred fa la conoscenza di Lizzie. Passano insieme una notte appassionata. Al mattino, Fred pur infastidito dal mercato ignobile che le sta per proporre, domanda a Lizzie di testimoniare in favore di Teddy. Lizzie rifiuta. Gli agenti, arrivati nel frattempo, si accaniscono sulla ragazza che continua a rifiutare. La conducono dal Senatore Clark, padre di Fred, che le fa un ricatto sentimentale e le presenta le cose con tale ipocrisia che Lizzie, senza rendersi esattamente conto di quello che fa, finisce per firmare una deposizione falsa.

La notizia si diffonde in città. Si organizza il linciaggio. La caccia all'uomo comincia. Terrorizzato, Sydney, per sfuggire alla folla scatenata, cerca rifugio da Lizzie, che finalmente comprende le conseguenze atroci della

sua deposizione falsa. Accetta di nascondere Sydney, fino a che la folla si sia calmata.

Fred arriva in quel momento. La folla ha linciato un altro nero, a casaccio. Fred è fuori di sè, disgustato da quello che ha fatto fare a Lizzie. Le propone di partire insieme a lui e di dimenticare. Lizzie rifiuta ma scossa dall'insistenza di Fred è sul punto di accettare, quando Fred scopre Sydney nascosto nella sala da bagno. Ripreso con violenza dai vecchi pregiudizi, vuol consegnare Sydney alla folla.

L'attitudine di Fred ha definitivamente aperto gli occhi a Lizzie. Rivoltella in pugno lo tiene a bada ed aiuta Sydney a rifugiarsi in una macchina della polizia. Insieme potranno ristabilire la verità ed evitare il linciaggio. Partono soto gli urli della folla impotente.

Lizzie sarà certamente accusata di falsa testimonianza, ma, sola di fronte ad una città scatenata, avrà salvato la vita di un uomo.

Fra i tanti equivoci della cultura moderna il piú cospicuo è forse quello che riguarda l'esistenzialismo, forse perchè uno strano destino ha circondato questo movimento filosofico, che ha indagato con particolare serietà le angosciose istanze spirituali dell'esistenza dell'uomo, di una assurda cornice snobistica cui equamente partecipano stramberie degne di case di cura e perversioni sessuali. Alla creazione di tale atmosfera del tutto estranea naturalmente agli autentici interessi dell'esistenzialismo, hanno contribuito, del tutto indipendentemente dalla volontà dell'autore, il clima, i personaggi e gli atteggiamenti delle opere letterarie di Sartre, pontefice massimo dell'esistenzialismo francese. Già in altra occasione avemmo l'opportunità di rilevare come l'esistenzialismo di Sartre non sia, sotto il profilo filosofico, che una riesplorazione con molto acume ma con scarsa originalità, dei temi della filosofia heideggeriana sovente invertita nei suoi termini con polemica abilità: cosí come in altra occasione avemmo l'opportunità di notare come le opere narrative di Sartre, non ostante le affermazioni dell'autore, debbano considerarsi prive di ogni valore filosofico, se si intende tale termine nella sua accezione di attività metodologica e speculativa. Tanto piú assurdo quindi, e giustificato soltanto da fini commerciali, l'appellativo di film esistenzialisti che si è voluto riservare a *Les Jeux sont faits* di Delannoy e a questo *La p... respectuese* di Pagliero, opere i cui contatti con gli originali letterari che hanno fornito lo spunto per il soggetto sono quanto mai vaghi. Naturalmente ciò non costituisce motivo di demerito per gli autori delle opere stesse, ma una semplice considerazione marginale nei confronti degli *slogans* che accompagnano spesso indebitamente certi film.

Della superficialità dei rapporti fra gli interessi dell'opera letteraria di Sartre e quelli dell'opera filmica di Pagliero una riprova evidente è costituita dal diverso rilievo che il fatto razziale assume in esse: mentre in Sartre tale elemento è un motivo puramente marginale e di sfondo che offre al personaggio centrale, quello della prostituta, l'alternativa esistenziale, cioè l'opportunità di scelta e quindi di attuarsi come libertà, mentre cioè in Sartre gli interessi sono essenziali ed esclusivi nei confronti del personaggio della prostituta, in Pagliero il problema razziale della condizione dei negri in America è decisamente

in primo piano e pone sullo sfondo il dramma individuale dei singoli personaggi. Il che, come abbiamo infinite volte affermato, risponde pienamente ai diritti della libertà fantastica dell'autore del film, ma pone all'autore stesso una esigenza creativa essenziale inesistente per Sartre: quella della compiuta e convincente descrizione di un ambiente che nel dramma non deve essere piú lo sfondo, ma il presupposto. La piú evidente deficienza dell'opera di Pagliero risiede infatti nella superficialità della descrizione ambientale, troppo sommaria e convenzionale nei suoi tratti essenziali e soprattutto troppo distante in senso emotivo dall'autore, cui evidentemente il problema razziale è sembrato offrire un tema ricco di risorse emotive ma è sostanzialmente estraneo al suo mondo. Si avverte infatti costantemente nel film un accumularsi di ricerche intellettuali che tentano mascherare l'assenza di sentimento; vi è palese un costruire meccanico di una vicenda nella quale i personaggi sono inseriti per giustificarla anziché essere gli elementi determinanti di essa. E mentre abbastanza approfondito in senso psicologico è il personaggio della prostituta, meccanici e sovente addirittura visibili, risultano gli altri: il figlio del senatore, confuso e contraddittorio nel suo dibattersi fra una nevrotica sensualità una apatica viltà e qualche resipiscenza morale; il senatore, convenzionale e falso; il cugino, impagabile figura di *debauché* da romanzo d'appendice; tutti i personaggi di fondo, dai poliziotti ai clienti del bar, ossequienti alla imitazione dei piú commerciali film americani. Tale generale invalidità dei personaggi sul piano estetico è chiara testimonianza dell'assenza in Pagliero di un personale mondo poetico: da ciò il suo rifarsi a motivi spesso esteriori o scontati, il suo affidarsi ad una costruzione narrativa dai violenti effetti, il suo insistere sulle risorse di emozioni alquanto epidermiche.

La mancanza della efficace descrizione di un mondo e del conseguente valido giudizio su di esso, in quanto quello del film suona come un « pamphlet » privo di intima convinzione, nasce dalla incertezza di Pagliero sui motivi dell'opera: da cui il suo continuo e superficiale transitare dal clima fortemente sociale al clima del film gangster, nel migliore dei casi, o del romanzo equivoco popolare, nei peggiori. Una certa tensione emotiva nasce infatti dallo sfruttamento, non originale ma attuato con buon ritmo, dalle risorse narrative del film gangster: come nelle sequenze dell'inseguimento del negro, in cui le tonalità notturne dell'illuminazione e della fotografia suggeriscono un clima ossessivo che riceve la sua piú intensa espressione dal montaggio secco e stringato delle inquadrature in cui è drammaticamente sfruttata la profondità di campo e dal commento sonoro; o come alla sequenza iniziale, serrata e puntuale nella rispondenza fra l'incalzare drammatico della narrazione e i piani di ripresa delle inquadrature. Ma a fronte di tale notevole impiego del linguaggio ai fini di un efficace svolgimento narrativo, stanno la inutile insistenza dell'autore su scene scabrose, come quelle nella camera della prostituta, non essenziali nella loro minuta analisi e intese piuttosto a sollecitare facili emozioni nel pubblico che

a spiegare psicologicamente i personaggi; stanno la convenzionalità retorica di altre scene, come quella in casa del senatore in cui il sonoro soggettivo ne accresce la falsità; stanno le esteriorità di altre ancora, come quella nel bar, generiche e pleonastiche. Da tali squilibri deriva che il dramma del personaggio centrale non riesce ad assumere accenti di concreta umanità e che non persuasivi risultano i suoi sviluppi. E il film, nonostante le sue ambizioni, finisce con lo scadere su un piano commerciale da cui non è sufficiente a salvarlo la efficacia di un linguaggio, a volte con notevoli squilibri di ritmo, ma franco, **asciutto e** teso in molte sequenze.

Al quale un contributo veramente notevole per la creazione di una atmosfera non soltanto ambientale ma anche emotiva, è stato conferito dalla musica di Auric veramente lodevole per compattezza tematica e per suggestività.

Nella storia della musica del film, che offre una interminabile collezione di esempi di sciatti rifacimenti e di pietosi tentativi inventivi, il commento musicale di questo film, per la stretta aderenza allo spirito e al clima dell'opera e per la felice combinazione con la musica narrativa, costituisce una singolare e lodevole eccezione.

LES CONQUERANTS SOLITAIRES

(I conquistatori solitari)

Produzione: Seine Production, Francia.
Soggetto e regia: Claude Vermorel.
Fotografia: Jean Bourgoin.
Scenografia: Robert Giordani.
Interpreti: Claire Maffei - Alain Cuny - André Simon - P. Chatin - Raphael Ambergot - Mathias - Geneviève Bray.

Teresa Berthod va nel Gabon per vendere la concessione ereditata dal padre ad un tale Pascal Géraud, cercatore d'oro, di cui il padre stesso le aveva parlato prima di morire. Pascal Géraud la manda via. Un pò per necessità di vita, un pò per sfidare il solitario, Teresa rimette in attività i suoi cantieri e vive la dura esistenza dei tagliaboschi, con l'aiuto di un giovane amministratore e di un agente forestale vicino, e anche di Raffaello, il suo attendente nero, di cui a poco a poco ha conquistato la fiducia.

Gérard tenta di far fallire i suoi piani e di indurla a partire con ogni mezzo, sottraendole la mano d'opera e facendo costruire uno sbarramento sul fiume. Teresa tiene duro.

Tuttavia, attraverlo la fiducia che gli indigeni hanno in lei, riesce a conquistare quella di Géraud, l'uomo che disprezza la civiltà dei bianchi e che pensa poter scoprire il segreto della morte vivendo con gli uomini della foresta e con i loro misteriosi creatori di feticci. Ma quando vuole trascinare Teresa a parecipare a pratiche di magia, la giovane donna si ritrae e fugge nella foresta dove si smarrisce durante un furioso temporale. La fedeltà di un piccolo nero consente di rintracciarla. Viene accompagnata all'ospedale e, scoraggiata, pensa a rimpatriare.

A questo punto il suo amico forestale viene a raccontarle che, durante

la sua assenza Géraud, preso dal rimorso. o acceso d'amore o fors'anche per fare un'ultima bravata, ha venduto il suo oro, comperato dei trattori e trasformato la concessione.

Questo compito però l'ha spossato e Teresa arriva appena in tempo per vederlo morire.

La via del documentario in funzione di una trama narrativa è una delle meno agevoli per il pericolo costante di uno squilibrio fra gli interessi di ricerca puramente ambientale e storica, propri del documentario, e le esigenze di costruzione narrativa e di precisa descrizione dei personaggi, proprie del film a soggetto. E quasi sempre infatti per l'ingiustificato prevalere di uno dei due motivi, la trama narrativa o la descrizione ambientale si riducono a un puro pretesto. La via scelta da Vermorel per questo film sembrava evitare astutamente tale possibile frattura legando in modo assai vivo l'essenza stessa dei personaggi agli elementi ambientali che avrebbero dovuto divenire motivi fondamentali nella costruzione narrativa: purtroppo però ciò non ha evitato che i personaggi e le loro trite vicende, pur se propriamente ambientate su uno sfondo equatoriale, ricalcassero i temi cari alla quotidiana narrativa fumettistica svelando chiaramente nell'autore la assoluta mancanza di una personale visione del mondo e financo la capacità di dar vita ad una vicenda che rispondesse, in assenza dell'arte, ai canoni di un dignitoso mestiere. Nel film non è soltanto individuabile la mancanza di un messaggio poetico, risultante dalla impossibilità dell'autore di conferire liriche significazioni al mondo rappresentato, ma anche, l'assenza di personaggi psicologicamente conseguenti e solidamente inquadrati in un certo schema narrativo. Le figure dei due protagonisti risultano del tutto arbitrarie e ingiustificate, soprattutto quella dell'uomo rispondente nei suoi tratti essenziali a quelli di rigore nella narrativa popolare con l'aggiunta di un oscuro e vuoto filosofare che la rende ancor più incoerente ed incerta. In quanto alla donna la sua passione non trova valida giustificazione e ne risente lo sviluppo narrativo che ripete di continuo identici motivi con una conseguente stanchezza ritmica. D'altra parte, come si è detto, tutte le vicende del film non fanno che esaurire il repertorio delle più banali risorse narrative a base di ripicche sentimentali, di orgogli feriti, di animi infranti e via dicendo. E il «narratage» scelto dall'autore, non fa che rendere più evidente tale clima da romanzo sentimentale per collegiali da cui il film non si distacca mai. Non è quindi nemmeno il caso di attardarsi a rilevare l'assoluta inconsistenza dei personaggi di contorno, le banalità dei continui diversivi narrativi, la stanchezza inventiva che caratterizza tutto lo svolgimento drammatico. E non è il caso di attardarsi a sottolineare la piattezza del linguaggio che non assume mai precise intenzioni espressive, ma è soltanto un mezzo di estrinsecazione anonimo e stanco. Inquadratura e montaggio, ad onta delle ambiziose intenzioni di cui

vorrebbero paludarsi in talune sequenze, quale ad esempio quella del sacrificio, sono soltanto poveri espedienti tecnici dai quali è assente ogni interesse artistico.

Resta pertanto da ricordare come unico elemento di interesse del film, interesse evidentemente soltanto culturale, la suggestione esercitata dalle località e dalle popolazioni esotiche. D'altra parte l'infliggere agli spettatori anche l'onta della ripresa in teatro, anzichè nei luoghi naturali, sarebbe stato veramente troppo.

LA BERGERE ET LE RAMONEUR

(La pastorella e lo spazzacamino)

Produzione: Les Gemeaux.
Regia: Paul Grimault e André Sarrut.
Soggetto: Jacques Prevert e Paul Grimault.
Musica: Joseph Kosma.
Dialoghi: Jacques Prevert.

Il cattivo re di Takicardia vuole, con la forza, sposare una bella pastorella. Ma questa è innamorata di un giovane spazzacamino che la ricambia dello stesso sentimento. La pastorella e lo spazzacamino finirebbero per essere sopraffatti se un gentile uccellino, nemico irriducibile del re, non li aiutasse ad avere ragione di lui, permettendo loro di sposarsi e di fare del regno di Takicardia il paese più felice del mondo.

Nato dalla fantasia fervida e spiritosa e dal linguaggio eminentemente lineare di Cohl, per non rifarsi addirittura a Reynaud, il disegno animato ha presto emigrato negli Stati Uniti trovando in Disney il suo padre spirituale. Ed è infatti alle opere di Disney prima e della sua ditta poi, opere importanti piú spesso sul piano della tecnica che per autentici valori poetici, che si deve lo sviluppo e la affermazione « storica » del disegno animato. Soprattutto dal punto di vista tecnico e industriale il disegno animato in Europa non ha affermato una tradizione importante subendo profondamente, sia per quel che riguarda i personaggi e le vicende sia per quel che riguarda il linguaggio, l'influenza di Disney. I pochi tentativi che abbiano inteso affermare una certa autonomia sono apparsi infatti inesperti come linguaggio e come tecnica, come nel caso di *I fratelli Dinamite* di Pagot, o sostanzialmente poveri di inventiva. Le eccezioni migliori sono state quelle dei disegni animati che Grimault ha realizzato su soggetto e sceneggiatura di Prévert: *Le Voleur de paratonnerres, L'Eventail, Le Petit Soldat*. Pur nelle loro deficienze tecniche, principalmente di animazione, tali opere mostrano la notevole ricchezza inventiva del loro autore e soprattutto la presenza di un sentimento che, quando non prende la via dell'intellettualismo, appare capace di investire le immagini di particolare intensità lirica. Questo *La Bergère et le ramoneur* porta ad un

primo punto di arrivo le esperienze di Grimault: nel senso che vi è palese un maggiore equilibrio fra sentimento ispiratore e chiarezza ed efficacia espressiva, e nel senso che accanto ad una piú progredita tecnica è una fantasia ancora fervida ma piú controllata, posta al servizio di ben precise intenzioni. Nella storia del disegno animato, *La Bergère et le ramoneur* è quindi un'opera importante: sia per le ambizioni che essa rivela nella descrizione psicologica dei personaggi e addirittura di un ambiente, sia per i significati che essa vuol esprimere, sia per il linguaggio usato. Le consuete influenze e dipendenze dal mondo di Disney appaiono notevolmente ridotte e comunque rese funzionali: infatti a fianco di personaggi totalmente autonomi per costruzione e inventiva, come quelli del re dei poliziotti del cantastorie, altri ne esistono, come quelli dell'uccellino e dei suoi piccoli, di derivazione disneyana non soltanto nella loro apparenza figurativa e nella loro mimica, ma parzialmente nel loro significato (si pensi al « grillo parlante » di *Pinocchio*, per quanto di altra portata nella vicenda). La funzione di questi ultimi non è comunque casuale o, peggio, pleonastica, ma saldamente immessa negli sviluppi narrativi: e non a caso Grimault ne ha accortamente ridotto la portata caricaturale. (Altrettanto potrebbe dirsi nei confronti delle belve feroci).

Accanto a tali personaggi non pienamente autonomi e che costituiscono le note meno meritevoli dell'opera, ne esistono comunque numerosi altri che testimoniano la felicità inventiva e l'acume dell'autore. Cosí il re è gustosamente caratterizzato nella sua megalomania e nella sua ferocia non soltanto dalla natura del suo aspetto e dai suoi difetti fisici, gli occhi storti, ma dall'abbigliamento e dal contorno scenografico, fertile di notazioni felici: dal continuo ricorrere del motivo dei suoi ritratti ai troni altissimi su cui siede, dall'incedere mellifluo alla durezza dello sguardo, dai fantocci meccanici a sua disposizione al corteo di poliziotti che lo segue costantemente. I quali poliziotti appaiono felicemente caratterizzati sia dalla loro uniforme (che ricorda il capo della polizia di « Hangmen also die » di Lang), sia nella figura del loro capo che sembra riassumerli tutti e i cui rapporti con il re sono tratteggiati con spirito. Mèno di rilievo, ridotti quasi alla semplice funzione di simbolo, le figure dei due innamorati, piacevoli però nella loro apparenza; perfetta invece quella del suonatore ambulante, puntuale incontro fra la fantasia di Prévert e l'intuito del realizzatore. Ciò che è piú notevole è che tali personaggi risultano funzionali in uno svolgimento narrativo non soltanto ricco di acute notazioni satiriche ma dotato di un ottimo ritmo. La tenue morale della storia, l'amore che trionfa su tutte le avversità con l'aiuto degli umili, si illumina via via di accenti brillantemente umoristici che vanno dalla descrizione della fantastica città (gustosa satira di un clima alla *Metropolis*) in opposizione a quella degli umili, allo svolgimento narrativo ricco di strali verso l'organizzazione poliziesca e di teneri accenti nei ri-

guardi degli innamorati. Il clima fiabesco, temperato pertanto da tale gustoso tono umoresco, non cade mai in piatti riferimenti moralistici o in scontate evocazioni sentimentali, ma punteggiato continuamente da invenzioni originali assume una umanità inconsueta. Alla formazione della quale hanno contribuito indubbiamente in misura notevole e la fantasia sottile e accesa di Prévert, piú del solito controllata nelle sbavature intellettualistiche, e il linguaggio ricco e duttile di Grimault e Sarrut, inteso piú che a sfruttare le risorse di un frenetico dinamismo alla Disney, a studiare l'essenza dei personaggi e i loro rapporti e attento al raggiungimento di un equilibrio ritmico. E se qualche deficienza narrativa è qua e là evidente, come in un certo cedimento dopo l'inseguimento e in una certa prolissità nella scena del discorso alle belve, e se qualche scompenso di gusto è notabile in una mancanza di armonia cromatica e figurativa tra i personaggi e gli sfondi, tali difetti sono largamente compensati dalla intelligenza dallo spirito e dall'equilibrio che sono quasi costantemente presenti nel'opera. Il cui aspetto figurativo e tecnico, pur non valendosi di una animazione perfetta come quella delle opere di Disney né di una molteplicità di piani nell'inquadratura, è però ricco di intelligenti soluzioni espressive soprattutto per quel che riguarda il disegno, acuto e significativo nella descrizione dei personaggi, e per quel che riguarda la singolare sobrietà cromatica. Né va dimenticata la inconsueta efficacia del commento musicale: eccellente nella sua precisa aderenza allo spirito raffinato che Prévert ha profuso in personaggi e situazioni. Un'opera in conclusione che arricchisce di un nuovo aspetto la ricca tradizione favolistica francese e che segna una data importante, anche perché costituisce un esempio di come il disegno animato possa sganciarsi dalla consueta definizione di spettacolo per bambini e assumere aspetti e intenzioni ben piú significative. Aspetti e intenzioni in questo caso valide a volte sul piano crudamente satirico, a volte sul piano affettuosamente romantico: in definitiva sul piano dell'arte.

Gran Bretagna

THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST
(L'importanza di chiamarsi Ernesto)

Produzione: Anthony Asquith Production, Gran Bretagna.
Soggetto: dalla commedia di Oscar Wilde.
Regia: Anthony Asquith.
Direttore della fotografia: Desmond Dickinson B.S.C.
Scenografia: Carmen Dillon.
Musica: Benjamin Frankel.
Interpreti:
Ernest Worthing: Michael Redgrave
Algernon Moncrieff: Michael Denison
Lady Bracknell: Edith Evans
Gwendolen Fairfax: Joan Greenwood
Cecily Cardew: Dorothy Tutin
Miss Prism: Margaret Rutherford
Canon Chasuble: Miles Malleson.

Due ricchi scapoli, Mr. Jack Worthing e Mr. Algernon Moncrieff sono innamorati: Jack di Miss Gwendolen Fairfax, cugina di Algernon, ed Algernon di Miss Cecily Cardew, pupilla di Jack.

Data l'abitudine di Jack di presentarsi, quando va in città, come un immaginario fratello Ernesto, e dato l'uso della fama di donnaiolo e di gaudente di Ernesto da parte di Algernon, per rendersi interessante alla romantica Cecily, ciascuna delle due ragazze crede di essere fidanzata a questo inesistente Ernesto, soddisfatta di sposare un uomo il cui nome è una base sicura per una vita felice giocando sul doppio significato della parola ''Earnest'' che in inglese potrebbe essere il nome 'Ernesto' oppure significare 'earnest', cioè 'onesto'.

Quando Jack scopre che gli affetti delle ragazze sono tutti volti al finto fratello, si mette in lutto dichiarando che il fratello è morto di un grave raffreddore a Parigi: inganno questo che vien presto scoperto dalle ragazze.

Costretti infine ad ammettere che né l'uno né l'altro si chiama ''Ernesto'', i due uomini si impegnano a mantenere una condotta che giustifica quel nome (nel suo significato di ''Onesto'') quale prova della loro devozione.

Ma la soluzione non è così semplice data la presenza della volitiva Lady Brancknell, madre di Gwendolen e zia di Algernon, che non dà il proprio consenso finché la sorprendente rivelazione della sua vecchia cameriera, Miss Prism, segretamente innamorata del Reverendo dottor Chasuble, non rivela un vecchio scandalo di famiglia, e finalmente viene risolto il mistero di chi sia veramente ''onesto''.

Questo film, tratto come è ovvio dall'omonima commedia di Oscar Wilde (nei confronti della quale continuiamo a non comprendere perché non si sia adottato un titolo che rispetti in italiano

il doppio significato della parola Ernesto in inglese, come ad esempio Onesto o Franco), ha riesumato al suo apparire la decrepita polemica sul teatro filmato e sulla necessità o meno per il film di usare quei peculiari mezzi di linguaggio che Arnheim, e sulla sua traccia Spottiswoode, definirono « fattori differenzianti ». Polemica, come molte del genere, del tutto inesistente nelle sue stesse premesse, essendo evidente che l'uso di determinati mezzi di linguaggio da parte dell'artista non è sottoposto ad alcuna costrizione, nel senso che ogni artista nella estrinsecazione in perfetta sincerità del suo mondo interiore reinventa ogni volta i termini del proprio linguaggio: e infatti è esatto affermare che ogni autore ha il suo linguaggio e che le definizioni di linguaggio cinematografico teatrale letterario pittorico, ecc., riflettono meditazioni essenzialmente storiche e rispondono ad esigenze didattiche e classificatorie che nulla hanno a che vedere con l'arte. D'altra parte però, proprio in quanto i linguaggi esistono come determinazione storica, essi costituiscono i termini essenziali per risalire dall'emozione estetica dell'opera d'arte al chiuso mondo dell'artista, e l'indagine del modo come l'autore ha usato i mezzi espressivi da lui scelti assume pertanto una importanza essenziale nel processo critico. E poiché la storia dell'arte insegna che ogni giorno di piú le « contaminazioni » fra i vari linguaggi si vanno facendo frequenti e notevoli (basti pensare a quelle fra linguaggio letterario e musicale di Valéry e Joyce, fra linguaggio filmico e letterario di Faulkner e Dos Passos, fra linguaggio architettonico e scultoreo in Prampolini e Moore, fra linguaggio scultoreo e pittorico in Picasso e Braque, per non citare che alcuni banali esempi) riconfermando la sostanziale unicità dell'arte, non saremo davvero noi, fautori di tale unicità, a porre limiti alla libertà inventiva dell'artista, e di conseguenza alla validità delle opere, nella scelta dei mezzi di espressione della sua fantasia poetica. E in questo senso addirittura risibili ci sembrano le critiche mosse a Matisse che sente l'esigenza di rinunciare, ad un certo momento della sua carriera, ai pennelli e ai colori per sostituirli con brani di carta colorata (se nella distinzione dei linguaggi si fa riferimento ai mezzi tecnici che sono alla base di quelli espressivi), o le critiche mosse ad Olivier che sente l'esigenza di valersi largamente nelle sue opere di un mezzo di espressione tipico del linguaggio letterario o teatrale quale il dialogo (se nella distinzione dei linguaggi si fa riferimento diretto ai mezzi espressivi): poichè l'essenza del giudizio estetico risiede a nostro parere sempre nell'accertamento dell'esistenza o meno, partendo da una emozione estetica, di un autonomo mondo poetico compiutamente espresso dall'autore. E nessuno speriamo vorrà negare a Matisse o ad Olivier tale mondo espresso in termini di una sensibilità pittorica, nelle opere del primo, e attraverso una totale « reinvenzione » nel secondo dei termini originari delle tragedie Shakesperiane che costituiscono soltanto occasionale spunto per la creazione di opere del tutto autó-

nome non soltanto come linguaggio. Il discorso cambia però sostanzialmente quando ci si trovi a giudicare opere che costituiscono la piatta riproduzione da parte di un autore di altre già compiutamente espresse in altro linguaggio, poiché in tali casi viene a mancare il termine essenziale dell'opera d'arte: è ovvio infatti che lo scolpire su uno stelo di marmo i versi di una lirica di Leopardi non può dar luogo alla nascita di una nuova opera d'arte, e ciò non perché con quei segni grafici non si sia dato luogo a un'opera di scultura (anche se in tal caso non vi si è dato effettivamente luogo), ma perché le suggestioni emotive in senso estetico possono nascere soltanto dalla lettura del testo e appartengono esclusivamente al mondo espresso dal poeta (e viceversa potrebbe aversi una opera d'arte se i segni grafici che compongono le parole fossero stati scolpiti in nuove composizioni lineari e ritmiche per generare una nuova opera che rifletta il sentimento del secondo autore: Kandinsky insegni). Un caso analogo è quello del regista Asquith che ha in questo film piattamente riportato sullo schermo la commedia di Wilde, servendosi dei mezzi tecnici propri del film, limitandosi a fotografare i termini dell'azione teatrale senza mostrare alcun particolare interesse personale e mai intendendo conferire al testo nuove autonome significazioni. E' evidente che in simili casi non può parlarsi di invalidità dell'opera filmica sulla base di una pretesa esigenza di purismo dell'impiego dei suoi mezzi espressivi, sulla base cioè di una questione di lesa-cinema, come qualche critico poco avveduto ha creduto di rilevare, ma bensí di invalidità dell'opera filmica per assoluta assenza in essa di qualsiasi autonomia inventiva che rifletta la personale visione di un mondo da parte di un autore. Opere del genere, i cui interessi siano commerciali o didattici o storici e comunque al di fuori dell'arte, confermano che il film può essere in tali casi opera di collaborazione: ad esempio di un modesto artigiano come Asquith che, insieme a un abile operatore a un attento fonico a un ottimo costumista a un sapiente arredatore, fornisce una « lettura » di corretto rilievo all'opera originale di Oscar Wilde. Della quale gli unici motivi di interesse, in questa edizione filmica, sono costituiti dalla cura meticolosa degli arredamenti, dal gusto dei costumi dei personaggi curati nei minimi particolari, dall'attenzione nella ricostruzione ambientale. La ristrettezza in cui si svolge la vicenda e l'esiguità del numero dei personaggi non permettono infatti di parlare nemmeno di ricostruzione storica, né la cadenza e i termini del linguaggio di stile. D'altra parte il nostro giudizio, in quanto il film esiste ed è inserito nella storia, non può riferirsi alla validità della vicenda piú o meno trita da classico teatro « boulevardier », alle battute di dialogo noiosamente polemiche o ai personaggi scontati e convenzionali con i quali Wilde si illudeva, non sappiamo se in buona fede, di credersi un sagace fustigatore della società nglese. Poiché il nostro giudizio risulterebbe oltre tutto pleonastico, avendo la storia, eccezione fatta per il « De Profundis » e per « La

ballata del carcere di Reading» già fatto ampia giustizia della infatuazione snobistica che le opere di Wilde suscitarono. Non resta quindi che giudicare il film nella sua concreta esistenza ed il nostro giudizio non potrebbe essere piú negativo: della sensibilità artistica di Asquith e perfino del suo talento di artigiano abbiamo sempre dubitato anche di fronte alle sue opere migliori, quali *The Browning version*, proprio per quella palese insincerità e per quella mancanza di schiettezza emotiva che affiorano di continuo nei suoi personaggi e nelle loro vicende, rivelando la sostanziale povertà del mondo dell'autore continuamente rivolto alla ricerca di motivi che sostengano la sua incerta o addirittura mancante ispirazione. In questo film piú che mai evidente è la assenza in Asquith di quelle qualità di fertilità inventiva che costituiscono elemento peculiare dell'artista: nel tradurre in film l'opera di Wilde, egli non soltanto non l'ha investita di autonome e personali significazioni, ma nulla ha fatto per conferire alla versione cinematografica quella dignità di stile che poteva renderla accettabile: cosí costantemente casuale risulta la scelta dei termini dell'inquadratura e addirittura inesistente il montaggio inteso come ritmo. Il piano di ripresa e l'angolazione in cui sono colti i vari personaggi non rispondono ad esigenze narrative, e tanto meno espressive, ma tendono soltanto a fornire di essi una visione simile a quella su un palcoscenico (da cui la costante preferenza per i piani lontani e per le angolazioni di fronte). Cosí come l'esigenza di seguire il dialogo originale battuta per battuta è l'unica legge che regola gli attacchi e il ritmo del montaggio da cui è rigidamente bandito agni asincronismo e di una sconfortante piattezzà, (con la esclusione dal campo per lunghi tratti di personaggi presenti nella scena per il solo fatto che non parlano). E la introduzione e il finale del film dalle tavole di una ribalta, lungi dall'assumere valori espressivi, come in *Occupe-toi d'Amélie* di Lara ad esempio, denunciano chiaramente i limiti dell'opera. Della quale, come unico esempio dell'inventiva di Asquith, resta il « gag » sonoro della tazza che batte per il tremito dell'innamorato all'atto della dichiarazione. E ciò, anche con la massima indulgenza, è evidentemente troppo poco.

MANDY

Produzione: Ealing Studios, Gran Bretagna.
Soggetto: Hilda Lewis.
Sceneggiatura: Nigel Balchin e Jack Whittingham.
Regia: Alexander Mackenrick.
Scenografia: Jim Morahan.
Fotografia: Douglas Slocombe.
Musica: William Alwin.
Interpreti: Phillis Calvert - Jack Hawkins - Terence Morgan - Mandy Miller.

La piccola Mandy è nata sorda. I genitori non sono d'accordo sull'educazione della bambina; e ne risulta un diverbio così violento da

costringere la madre a lasciare la casa portando la bambina in un collegio per sordomuti. Qui essa incontra un maestro, Searle, che la convince che sotto il suo insegnamento la bambina potrebbe condurre una vita quasi normale. Searle ha dei nemici, e il suo interessamento nei riguardi della madre della piccola sorda, Christine, viene male interpretato, ed egli si trova coinvolto in una causa di divorzio.

Il padre, Harry, viene a conoscenza di quanto accade, ma avendo ancora molta fede in sua moglie, la va a trovare con lo scopo di riconciliarsi. Arrivando, trova che Christine è uscita con Searle. La bambina è stata affidata alle cure di un estraneo. Aspetta il ritorno di Christine. Appena Christine e Searle arrivano, spiegano che sono sicuri di aver trovato un metodo di cura che ha già dato alcuni primi buoni risultati. Messa alla prova però, Mandy dà dei risultati negativi. Completamente disilluso, Harry decide di portarsi Mandy a casa.

Intanto, durante il diverbio fra Harry, Christine e Searle, si scopre la mancanza di Mandy. I tre si precipitano verso il cancello della casa e si fermano vedendo che Mandy è stata avvicinata da un gruppo di bambini. Parlerà? Questa è la prova. Se Mandy parla, tutto si chiarirà. Lentamente, esitando, la bimba formula la parola... ''Man-dy''.

Un onesto film sulla drammatica vicenda di una bambina sorda, un film che fa evidente riferimento per clima ambientale a *Johny Belinda* di Negulesco, illustre per successo spettacolare e meno illustre per valore artistico. Oseremmo affermare che nei confronti di tale precedente *Mandy* si mantiene su un piano di maggiore coerenza da parte dell'autore: nel senso che esso rinuncia a far leva su colpi di scena di sicuro effetto e su risorse vistosamente drammatiche, per tentare invece in termini sobri e dimessi una analisi attenta, anche se non sempre psicologicamente approfondita e non sempre intimamente coerente, del personaggio della bimba sordomuta in rapporto alle altre figure della vicenda. Purtroppo tale analisi del personaggio, pur vista nei suoi termini essenziali e senza sbavature retoriche, non è equilibrata con sufficiente senso di misura alla vicenda sentimentale degli altri protagonisti, vicenda che costituisce un troppo evidente diversivo spettacolare estraneo all'intima essenza dell'opera. Mentre è infatti saldamente ancorata al dramma del personaggio centrale il dissidio dei suoi genitori, un troppo evidente diversivo è costituito dalle lotte dell'ambiente scolastico e dell'avventura sentimentale, peraltro appena accennata, cioè insufficientemente espressa, dal direttore di scuola. Il palese desiderio del regista Mackenrick di sostenere in qualche modo un interesse narrativo affidato a suo giudizio ad una trama troppo tenue, ha evidentemente determinato tali cedimenti e scompensi. Quando invece l'opera investe piú direttamente il dramma umano della bimba, i suoi sforzi per comunicare con un mondo che le è estraneo e le appare ostile, nonché quando descrive l'atmosfera della clinica per i fanciulli, non mancano notazioni ricche di umanità ed anche accenti sinceramente commossi pur se non poetici. E' inutile dire che nonostante l'impegno del regista ed anche la sua sincerità, tradita soltanto qua e là dal

desiderio di ottenere una facile commozione, il linguaggio del film non raggiunge mai autentica dignità di stile sia in dipendenza degli scompensi cui si è accennato, sia in dipendenza della mancanza nel regista di facoltà di invenzione lirica veramente feconde. E il film si raccomanda pertanto solo per le notazioni psicologiche e ambientali cui si accennava, notazioni che pur svelandone la formula e i limiti, ne confermano la sostanziale onestà.

THE BRAVE DON'T CRY

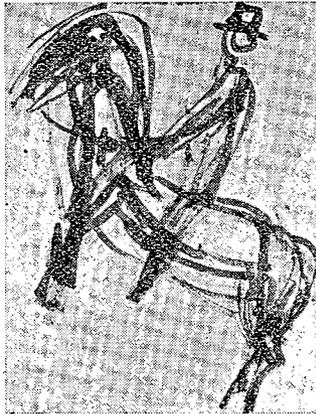
(I forti non piangono)

Produzione: Group 3 Ltd (John Grierson e Isobel Pargiter), Gran Bretagna.
Soggetto: Montagu Slater.
Sceneggiatura: Montagu Slater.
Regia: Philip Leacock.
Direttore della fotografia: Arthur Grant.
Interpreti:
Margaret Wishart: Meg Buchanan
John Cameron: John Gregson
Donald Sloan: John Rae
Dan Wishart: Fulton Mackay.

In una miniera di carbone in Scozia sta lavorando la squadra notturna quando un'improvvisa frana provoca un allagamento in gran parte della miniera. Nove uomini rimangono uccisi dalla irruzione di fango mentre i rimanenti 118 *restano in trappola. Ogni sforzo compiuto per giungere agli uomini da un pozzo vicino viene ostacolato dal gas. I minatori intrappolati aspettano con pazienza l'arrivo dei salvatori, mentre i loro parenti ed amici attendono ansiosamente alla bocca del pozzo. Il giorno seguente i minatori scavano una galleria attraverso la quale si crede che presto potranno salvarsi. Tuttavia i gas incominciano a penetrare nella direzione degli uomini intrappolati ed essi sono costretti ad otturare l'apertura che avevano praticato per poter trovare una via d'uscita.*

Un giovane impiegato scende nella miniera e spiega agli operai che non possono servirsi delle maschere antigas durante le operazioni di salvataggio, perché ci vogliono tre mesi di allenamento prima di saperle adoperare. Però, rimasti infruttuosi tutti gli sforzi compiuti dalla squadra di soccorso per disperdere i gas, viene deciso di far passare gli uomini attraverso i gas facendo loro portare una maschera di tipo semplicissimo. Nonostante il pericolo che comporta un tentativo del genere trattandosi di uomini inesperti, il salvataggio riesce perfettamente.

Un mediocre film che nei suoi aspetti migliori si rifà al clima della scuola documentaristica inglese, ma che purtroppo tale clima soltanto molto raramente attinge per ristagnare piú spesso in una prolissità narrativa e in una ingenuità espressiva. Preceduto da esempi illustri su analogo tema ed ambientazione, quale ad esempio il celebre *Kameradschaft* di Pabst, questo film non ne rievoca davvero la fremente atmosfera drammatica e il significato li-

rico: lungi dal'assumere valori di universale intensità, esso raggiunge soltanto il livello del modesto resoconto di un fatto di cronaca. Il poter investire infatti tale cronaca di accenti di intensità drammatica avrebbe richiesto anzitutto una precisa definizione dei personaggi nella loro concreta umanità, un serrato e incalzante svolgimento del drammatico dibattersi di alcuni di essi di fronte alla tragedia che incombe, e un esame disteso ed accorato del dramma non meno doloroso e acuto, fatto di ansia e di muta disperazione, di coloro che si battono nelle operazioni di salvataggio e di coloro che attendono notizie. Il regista Leacock ha preferito puntare su una recitazione eminentemente corale, ma il dramma umano non ne è uscito con sufficiente risalto, forse a causa dello scarso mordente ritmico del film il cui montaggio non ha conferito alla narrazione il necessario impeto drammatico. Taluni motivi di documentaristico interesse risultano pertanto soffocati da una certa monotonia generale, e la particolare cura posta nella realizzazione di diverse inquadrature scade necessariamente nel vuoto formalismo ove gli elementi degni di nota sono soltanto di carattere tecnico come il notevole risalto fotografico, soprattuto negli «interni», e la sapienza nella illuminazione. Stupisce peraltro che da un gruppo produttivo legato to al nome illustre di John Grierson, sia uscita un'opera che non mostra elementi di interesse all'infuori di quelli di una sperimentale abilità.

EUROPA 51

Produzione: Lux Film, Italia.
Soggetto: Roberto Rossellini.
Sceneggiatura: R. Rossellini - S. De Feo - M. Pannunzio - I. Perilli - D. Fabbri.
Regia: Roberto Rossellini.
Scenografia: Virgilio Marchi.
Fotografia: Aldo Tonti.
Musica: Renzo Rossellini.
Interpreti:
Irene: Ingrid Bergman
George: Alexander Xnox
Andrea: Ettore Giannini
Passerotto: Giulietta Masina
Ines: Teresa Pellati
Michele: Sandro Franchina.

E' la storia di una straniera trasferitasi in Italia con il marito ed il figlio dodicenne. Il ragazzo ha trascorso la infanzia a Londra, durante la guerra, sotto i bombardamenti; è cresciuto malinconico e ipersensibile. Si sente trascurato dalla madre, tutta presa dai divertimenti e dagli impegni di una vita agiata e borghese e ricorda con profonda nostalgia il periodo in cui, quando subì l'operazione di appendicite, l'ha avuta accanto al letto, tutta per sè. Spinto dall'angoscia, il ragazzo si butta nella tromba delle scale. Il gesto, dopo un'alternativa di speranze e di conforti, gli costa la vita.

Per la madre, che ha vegliato e tremato, è il tracollo, la crisi. Disperata, ella cerca qualcosa che consoli la sua grande sventura e sostituisca il figlio perduto; qualcosa che nell'ambiente in cui vive non trova. Un suo cugino, Andrea, intellettuale di sinistra, le è stato di molto conforto nella disgrazia; ora ella crede di aver trovato rifugio alla sua pena nel «credo» di Andrea. Seguendolo, scopre la vita delle borgate periferiche, le miserie del più basso proletariato; tutte cose che prima ignorava. Ma poi scopre anche che l'interesse del cugino per questa miseria è demagogico, non umano. Ciò la delude e da sola prosegue nella sua ricerca. Si allontana sempre più dal marito, si declassa, lavora. Nell'umiltà spera di trovare la pace. Incontra una prostituta morente, alla quale dà aiuto e conforto; trova poi una giovane donna che è felice pur vivendo nella miseria più nera, con la sua e non sua prole. Pian piano diviene la benefattrice di una delle più povere borgate romane. Con il suo modo di agire finisce per essere un atto di accusa alla società borghese da cui è volontariamente uscita. E' ormai una irregolare, come coloro tra i quali passa ora gran parte del suo tempo. La società borghese — e per essa il marito che l'ama ancora — la reputa pazza e, avuto il responso positivo di uno psichiatra. la fa rinchiudere in una clinica. Un dotto prete tenta d'illuminarla con la luce della fede; un giudice cerca di farle comprendere lo spirito della società attuale. Ma nessuno riesce a convincerla e neppure a comprenderla, interpretando come orgoglio la sua estrema umiltà. Così Irene viene inesorabilmente relegata nella casa di cura. E nella grande solitudine, la donna non ha che il conforto di sapere che soffre per una causa giusta.

Nella ansiosa ricerca di nuovi climi da esplorare poeticamente in armonia con le istanze del proprio mondo interiore, Rossellini è uno dei pochi autori che sia pervenuto nei propri film a raggiungere una intensità di commosso e fremente lirismo. Anche nelle sue opere meno riuscite, che mostrano incertezze e pause ispirative, è notabile l'esigenza di una rigida coerenza interiore e di una inderogabile sincerità spirituale; e quando tale necessità creativa trova una via di compiuta espressione nascono allora opere che serbano nel loro intimo un mistero di arcana suggestione, come *Roma città aperta* e come certi episodi di *Paisà* e di *Germania anno zero*: documenti non soltanto di una poetica sensibilità ma anche delle ansie delle incertezze e del dramma di un'epoca. Gli elementi contingenti di una cronaca dolorosa risultano in tali opere trascesi sul piano di un lirismo doluto e sofferto, sommesso e vibrante. Inoltre in esse assume particolare rilievo artistico il linguaggio usato dall'autore: esso appare infatti costantemente influenzato da un processo inventivo che ne riesamina i termini sottoponendoli ad una incessante ricerca espressiva; e probabilmente è proprio da tale fecondità inventiva, che ripropone continuamente sotto nuovi angoli prospettici il dramma dei personaggi in una assoluta immediatezza, che nasce il fascino dei brani celebri delle opere di Rossellini, come la fucilazione in *Roma città aperta* o il suicidio del bimbo in *Germania anno zero* o l'episodio dei partigiani in *Paisà*. Frammenti nei quali l'evidenza singolare del linguaggio nasce da una stretta aderenza fra gli elementi della inquadratura e le esigenze espressive dell'autore, nei confronti dei personaggi e dell'ambiente, fra il ritmo del montaggio e la cadenza narrativa dell'opera. Soprattutto vi è di notevole la assoluta mancanza di rigidi schemi preordinati nell'uso di tale linguaggio che diviene al contrario uno strumento duttile e preciso per obbedire senza intermediari alle esigenze emotive dell'autore.

E forse in poche opere filmiche è riscontrabile una altrettanto immediata aderenza fra ispirazione ed espressione, una altrettanto valida rispondenza tra l'opera nella sua concretezza e l'intuizione creatrice. In altri casi invece, quanto tale felicità inventiva non sostiene continuamente e fermamente l'autore, un palese squilibrio è evidente fra gli assunti delle opere e il loro linguaggio, spesso sciatto e banale, fra la loro impostazione tematica e il loro concretarsi in una struttura narrativa che mostra pause squilibri e sbandamenti. Naturalmente tale frattura fra contenuto e forma finisce con l'infirmare le opere nel loro complesso, scoprendone le vuote denuncie e le declamate affermazioni, cui non fa riscontro una autentica umanità dei personaggi, rivelandone gli scompensi ritmici e la sciattezza formale. La mancanza di una ispirazione costante e omogenea nell'autore si riflette allora in un frantumarsi dell'unità dell'opera in episodi frammentari che non trovano una coerenza che li giustifichi rendendoli validi sul piano dell'arte: *Amore* e *Il miracolo*

sono le tappe piú evidenti di tale involuzione di Rossellini. Con *Stromboli* e con *Francesco* le istanze interiori dell'autore si fanno piú impegnative: la sua emozione creatrice finisce con l'investire problemi di tale vastità da impegnare il dramma dell'uomo nella sua solitudine disperata e nella ansiosa ricerca di Dio. Un sentimento mistico sempre piú urgente e tormentoso nella sua insoddisfatta ansia, si fa strada nell'animo di Rossellini tentando di esprimersi compiutamente nei termini di un lirismo assoluto. Se in *Stromboli* il tema è quello di un essere alla ricerca di Do, in *Francesco* esso investe addirittura il significato evangelico della esistenza dell'uomo esaminata al lume di una francescana concezione. Da tale predominare di istanze essenzialmente spirituali nasce in Rossellini il desiderio di creare opere quasi sottratte alle consuete esigenze di logica narrativa e che si svolgano sul filo di una coerenza puramente ideale. I personaggi divengono trasparenti nella loro umana consistenza per tendere a significazioni trascendenti; le loro vicende assumono cadenze dolorose in un'atmosfera rarefatta e sospesa al fondo della quale è però sempre la speranza; il messaggio dell'opera è affidato piú all'intensità di una emozione lirica che alla coerenza spietata di una logica drammatica. Spesso tale ambizioso impegno non arriva a trovare la via di una compiuta espressione e l'opera di Rossellini trova i suoi motivi di interesse piú nell'aspirazione sincera dell'autore al raggiungimento di un'atmosfera che nel suo autentico valore poetico: allora i personaggi non riuscendo a concretarsi drammaticamente lottano confusamente senza riuscire a giustificarsi esteticamente, la narrazione mostra pause e fratture per una mancanza di fluidità e di coerenza, gli intenti lirici finiscono col restare affermazioni frammentarie spesso ingenue o gratuite.

Il complesso di esigenze spirituali sempre presenti nell'opera di Rossellini, e che costituisce uno dei piú vivi motivi di interesse della sua opera è presente, con peso forse maggiore del solito e con urgenza forse piú viva, anche in questo *Europa 1951* il cui assunto vuol riproporre in termini drammatici il tema della sordità morale e del sordido egoismo dell'epoca attuale troppo lontana dalle norme del precetto evangelico: contro tale egoismo e tale sordità morale, l'autore crede nella forza trascendente della carità che affratella gli uomini e li avvicina a Dio. Tema quindi di profondo impegno la cui disperante vastità non poteva però a priori, come sostiene il celebre assunto pudovchiano, costituire motivo di invalidità artistica dell'opera, a patto naturalmente che l'autore riuscisse a concretare drammaticamente i termini del tema stesso traendone un messaggio di compiuta universalità. Forse conscio delle difficoltà del compito, Rossellini ha preferito affidarsi essenzialmente al proprio estro, rinunciando ad una metodica preparazione degli sviluppi narrativi ed operando invece nel vivo della materia umana per poter trarre da essa i piú dolorosi e poetici accenti. E' nato cosí dalla sua fantasia un personaggio, quello centrale, vivamente sen-

tito nella sua umanità: acceso da dolorosi riflessi quando la tragedia si abbatte su di lui evocando nel vuoto spaventoso del suo animo dolorosi echi che ansiosamente ripetono insolute domande che investono nelle piú profonde radici il problema dell'uomo e della sua esistenza. Potrebbe affermarsi che *Europa '51* è forse li primo film in cui siano affacciati al lume di un vivo sentimento religioso i problemi essenziali della filosofia dell'esistenza: nel senso che il personaggio centrale della donna è di continuo posto, durante lo sviluppo drammatico del film, nella alternativa di una scelta fra diverse situazioni esistenziali, delle quali una soltanto realizza per lei la possibilità di attuarsi come trascendenza, di raggiungere cioè un incontro con l'Essere costituito da Dio. Soltanto visto sotto questo motivo il personaggio della donna assume una precisa coerenza interiore: esso rinuncia infatti ad una serie di possibilità esistenziali non obbedendo ed una logica coerenza ma ripudiando quelle situazioni che a suo giudizio costituirebbero dispersioni e annullamento nella inutilità del proprio io. Ecco perché la profonda tristezza dei rapporti del personaggio con il mondo, che ne costituiscono la «chiusura», è riscattata dalla viva speranza di un incontro dell'io con l'Essere, «apertura» dell'io stesso. Il personaggio della donna è felicemente disegnato in un inizio eccellente, in cui il ritmo affrettato del racconto e la superficialità dell'analisi ambientale acutamente suggeriscono la opacità snobistica e le affettate deformazioni prospettiche dei valori umani nel mondo in cui il personaggio vive. Da tale nitida evocazione di un'ambiente, freddo ed anonimo, nasce anche la giustificazione della solitudine morale del personaggio del bambino, fratello ideale di quello di *Germania anno zero,* il cui dramma spirituale in una sempre piú acuta insoddisfazione e in una sempre piú tormentata ansia non può trovare altra soluzione che nel gioco della morte. Tale essenzialità dei problemi spirituali dei due personaggi centrali giustifica parzialmente la sommarietà degli altri, confinati su uno sfondo dell'ambiente, pallide larve di un mondo che denuncia i termini della propria dissoluzione. La loro consistenza psicologica e la loro superficialità emotiva li rende cioè abbastanza aderenti all'atmosfera distratta e gelida dell'ambiente.

Con la morte del bimbo il dramma tocca il suo punto culminante concentrandosi nel personaggio della donna ed il film comincia a denunciare i primi sbandamenti e le prime incertezze. Infatti di fronte all'esigenza di giustificare attraverso elementi narrativi, che esigono personaggi coerenti e vicende logicamente collegate, la catarsi morale della protagonista, Rossellini non è apparso sorretto dalla vena ispirativa in lui presente nel proporre l'esplodere del suo conflitto interno. Si avverte la mancanza di una visione unitaria che colleghi personaggi e situazioni e soprattutto che conferisca ad essi la necessità di confluire verso una unità tematica poeticamente sentita. Tanto è liricamente intenso il dramma della morte del bimbo, pur nella

nudità e nella sobrietà di una narrazione che rinuncia ad ogni formalismo per valersi di un linguaggio teso e duro in cui le inquadrature traggono aspro rilievo dai forti contrasti luministici e in cui il ritmo serrato è raggiunto in funzione di essenziali movimenti di macchina piuttosto che di frequenti stacchi, altrettanto divengono esteriori alcuni dei pretesti narrativi che segnano le tappe della evoluzione spirituale di Irene. La quale evoluzione spirituale, proprio per l'inconsistenza degli altri personaggi che dovrebbero impegnarla e proprio per la meccanicità di alcuni contrasti, appare talvolta piú enunciata che descritta, piú declamata che dimostrata, meno chiara e serrata nel suo sviluppo che nella drammatica esigenza del suo proporsi. Si obietterà che era intenzione dell'autore mostrare proprio lo sbandamento e l'incertezza morale del personaggio di Irene, ma ci sembra che ciò non possa costituire giustificazione bastante esigendo sempre l'arte il chiaro concretarsi, sia pure in termini ideali e non di realistica imitazione, di un'emozione lirica. Perciò non è tanto da chiedersi se il dramma della protagonista e la vicenda che ne deriva siano verosimili o meno, quanto se essi siano compiutamente espressi e se risulti poeticamente sentita la sua tragedia spirituale. Nel film, nonostante taluni accenti di acceso lirismo, troppe cose risultano casuali, la narrazione è spesso framentaria, troppo superficialmente descritti sono diversi personaggi. Taluni elementi narrativi, come le conseguenze dell'assalto alla banca, risultano sostanzialmente estranei o forzatamente immessi nella vicenda; altri inclinano pericolosamente verso la retorica come la descrizione della vita povera e gioiosa della donna dalla molteplice maternità; i personaggi di fondo sono soltanto abbozzati e altri essenziali sono talvolta convenzionali, quali il cugino comunista e il prete. Difetti probabilmente dovuti ad una insufficiente approfondimento anche dei motivi secondari dell'opera e ad un eccessivo affidarsi di Rossellini alle risorse della propria felicità espressiva. Una felicità espressiva che è palese in molti episodi: nella descrizione aspramente realistica della borgata; nella visione del sorgere dell'alba livida che puntualizza il crollo di tutto un mondo nell'animo di Irene; nell'episodio della fabbrica, in cui il montaggio per stacchi sempre piú serrato suggerisce lo sbandamento iniziale del personaggio e la fatica che sempre piú lo opprime. Peccato che tali momenti felici siano talvolta turbati dallo scadente dialogo, frammentario e banale, del tutto estraneo alla cadenza emotiva del film.

Occorre comunque, fatte queste osservazioni, dare atto a Rossellini dell'indubbia nobiltà e del coraggio della sua opera, il cui tema, anche se non sempre ha trovato la via di poeticamente affermarsi, è presente in essa come costante istanza spirituale dell'autore di chiarire i motivi di piú ansioso tormento della nostra generazione e di additare ad essi una via di soluzione illuminata dalla speranza.

ALTRI TEMPI

Produzione: Cines, Italia.
Regista: Alessandro Blasetti.
Sceneggiatori: Biancoli - Blasetti - Brancati - Carancini - Cecchi D'Amico - Continenza - Rondi - Dragosei - Marinucci - Mazzetti - Mercati - Vasile - Zucca.
Scenografia: Dario Cecchi - Veniero Colasanti.
Fotografia: Carlo Montuori - Gabor Pogany.
Musica: Alessandro Cicognini.
Architetto: Franco Lolli.
Interpreti: Aldo Fabrizi - Andrea Checchi - Rina Morelli - Paolo Stoppa - Sergio Tofano - Amedeo Nazzari - Elisa Cegani - Rolando Lupi - Vittorio De Sica - Gina Lollobrigida.

Il film consta di una serie di episodi tratti da racconti di autori italiani della fine del secolo XIX. I diversi episodi sono presentati da un venditore ambulante di libri usati che coglie da essi lo spunto per ironizzare in senso motteggiante sulla falsità e crudeltà del tempo presente.

Il film incomincia con il famoso ''Ballo Excelsior'' espressione tipica di un'epoca, spettacolo applaudito per molti anni, nonostante il palese cattivo gusto, nei più famosi teatri d'Europa. A questo inizio musicale segue l'episodio tratto dal racconto di Camillo Boito ''Meno di un giorno'' una brevissima avventura amorosa, in chiave satirica, di una giovane signora. Segue l'episodio, tratto da ''Cuore'' di De Amicis, ''Il Tamburino Sardo'', la cui storia è nota: è un episodio della battaglia di Custoza in cui si narra il sacrificio di un eroico ragazzo.

Fa seguito un breve episodio scritto da Renato Fucini ''Questione d'interessi'' di aspro sapore contadinesco, quindi ''L'Idillio'', da un racconto di Guido Nobili, in cui è descritto il sorgere di un primo amore infantile, e l'episodio da ''La morsa'' di Luigi Pirandello: inquieta storia d'amore e di morte.

Quindi una selezione di canzoni celebri di altri tempi, universalmente note ed ambientate a Venezia e a Napoli.

Ed infine un episodio di carattere comico, ''Processo di Frine'' da Eduardo Scarfoglio.

Autore alla continua ricerca di nuove formule narrative e di nuovi climi che possano rispondere alle sue urgenti istanze interiori, Blasetti vanta nella sua ormai lunga carriera una attività multiforme e complessa. Dall'aspro e teso naturalismo di *Sole* e di *Terra madre* all'impetuosa e lirica epopea di *1860,* dalla sottile e umoresca fantasia storica di *Le avventure di Salvator Rosa,* alla grandiosa e possente rievocazione di un'epoca di *Ettore Fieramosca,* dalla disincantata e poetica «avventura» tracciata su itinerari ideali di *Quattro passi fra le nuvole* al burlesco e gioioso girotondo di *Prima Comunione,* l'attività di Blasetti, per limitarsi alle opere che riteniamo le chiavi fondamentali per comprendere la sua personalità, mostra come il mondo poetico, benché chiaro e preciso, sia ricco di aspetti diversi che, pur convergendo tutti verso un centro emotivo ideale, indirizzano continuamente gli interessi dell'autore verso nuovi motivi. Tale ansiosa ricerca, presente

anche nelle opere minori o meno riuscite dell'autore cui va quasi sempre riconosciuta una apprezzabile nobiltà di intenzioni, ha evidentemente ispirato anche la formula di questo *Altri tempi* sorta di antologia e di novelle tratte da autori letterari non a caso appartenenti alla stessa epoca anche se non alla stessa tendenza o scuola, unite secondo l'autore da una coerenza ideale che dovrebbe essere costituita dalla visione di nobili sentimenti, delle mode, della galanteria, della ingenuità di un'epoca passata posta in continuo satirico contrasto con l'epoca attuale, a tutto danno di quest'ultima, attraverso un episodio che fa da filo conduttore alla vicenda. Scelta tale via due esigenze evidenti si imponevano all'autore: una precisa coerenza stilistica e ambientale, oltreché tematica e storica, degli episodi presentati, e un sostenuto e dimostrato contrasto fra i motivi essenziali di essi e quelli di analoghe situazioni emotive nell'epoca attuale, affinché la visione indiretta di essa assumesse concretezza di rappresentazione critica per divenire quindi giudizio rivelatore del mondo poetico dell'autore. Non diremmo che tali due esigenze, indubbiamente di ben difficile soddisfazione, siano state esaurite perfettamente nei loro interessi ideali: soprattutto il contrasto fra l'epoca passata e presente ci è apparso risolto in modo troppo facile e ingenuo attraverso le battute moraleggianti e retoriche del venditore di libri. Il cui episodio pertanto non riesce e giustificarsi esteticamente: mancante di ritmo all'apertura del film, vive in seguito di casuali e improvvisati diversivi che sono troppo chiaramente pretesti per voluti superficiali contrasti o per offrire all'interprete principale, disegnato abbastanza convenzionalmente da Fabrizi, lo spunto per commenti agli episodi che non trovano valida giustificazione. Viene pertanto sostanzialmente a cadere il motivo di coerenza ideale che avrebbe dovuto conferire unità tematica, nella loro diversità strutturale e ambientale, ai diversi episodi, non potendo evidentemente costituire elemento bastante il nostalgico rimpianto per un'epoca trascorsa, rimpianto palese nel sentimento dell'autore ma che non arriva a concretarsi in giudizio poeticamente espresso, né potendo d'altra parte costituire elemento sufficiente a conferire uniformità al film l'appartenenza ad una stessa epoca degli originali letterari che hanno fornito il canovaccio al soggetto, e ciò in quanto i loro autori sono quanto mai lontani per clima e per intensità di espressione. La formula del film ricade pertanto nell'ambito di quella altre volte sperimentata, quella di *I sette peccati capitali* ad esempio (anche se in quel caso i vari episodi erano affidati a diversi autori), e il termine di unità poetica di esso, ignorando l'episodio del venditore ambulante, occorre cercarlo nella coerenza stilistica e sentimentale degli altri episodi. I quali, come si è detto, dovrebbero fornire, nel loro complesso e attraverso i loro differenti aspetti e climi, la visione di un mondo trascorso, osservato e ritratto in una prospettiva «storica» che non divenga mai distacco emotivo, con un sentimento volta a volta bonariamente cari-

caturale (Meno di un giorno, Processo a Frine), aspramente drammatico (La Morsa), affettuosamente ironico (Ballo Excelsior, Canzoni d'altri tempi) ingenuamente nostalgico (Idillio), sinceramente esaltatore (Il tamburino sardo), aspramente realistico (Questione d'interessi), Se cosí complesso intendimento e cosí vario confluire di interessi emotivi ha trovato spesso, anzi quasi sempre, una indubbia nobiltà di intenti e un sincero impegno da parte dell'autore, d'altra parte appaiono palesi nel film fratture di stile e di ritmo fra i vari episodi che ne turbano l'omogeneità di impianto e la coerenza di struttura. Cosí alla vena satirica agile fresca e bonaria presente costantemente nell'episodio « Meno di un giorno », sorretto da un ritmo attento e piacevolmente inquadrato in un'atmosfera storica puntualmente rievocata e densa di umoresche notazioni di ambiente e di costume, fa riscontro una certa superficialità e una notevole decadenza in « Ballo Excelsior » e un certo pericoloso inclinare verso l'oleografia fine a se stessa in « Canzoni d'altri tempi »; alla finezza di notazioni psicologiche e ambientali e alla pacata nitida cadenza di « Idillio » fa riscontro una troppo esteriore drammaticità e un inturgidirsi del racconto in « La morsa »; all'impeto narrativo e al gusto figurativo di « Il tamburino sardo » e alla scarna sobrietà e immediatezza di « Questione di interessi » fa riscontro un certo compiacimento per un tono grottesco non troppo sorvegliato in « Processo a Frine ». E se l'autore mostra spesso notevoli qualità di fertilità inventiva, di intelligenza narrativa, di gusto ritmico, di accortezza sapiente nell'uso dei mezzi espressivi, altre volte non riesce a superare, cioè a risolvere poeticamente, le difficoltà e le insidie forse presenti nei testi letterari scelti: quali una certa retorica in « Tamburino sardo », una certa leziosità in « Idillio », un certo compiacimento erotico in « Meno di un giorno », una certa pesantezza in « Questioni di interessi », un certo eccesso caricaturale in « Processo a Frine », una certa superficialità oleografica in « Ballo Excelsion » e « Canzoni d'altri tempi ». Da qui una discontinuità stilistica che turba l'omogeneità dell'opera in un alternarsi di momenti eccellenti a pause di stanchezza, di invenzioni fertili a espedienti scontati, di un linguaggio scelto e sapiente ad una anonima convenzionalità. E un procedere quindi di essa attraverso scompensi di gusto e di stile che vietano il formarsi stabile di quella atmosfera di autentica poesia che i momenti migliori raggiungono compiutamente. Occorre comunque riconoscere al film un evidente impegno e sincerità da parte dell'autore, un tono di nobiltà realizzativa, una notevole abilità di quasi tutti gli interpreti, una accuratezza di ricostruzione ambientale, una sicurezza di gusto figurativo. Di esso « Idillio », « Processo a Frine », « Questione di interessi », ci sono parsi gli episodi migliori. Le vaghe suggestioni della dolciastra e spesso stucchevole, prosa di Nobili sono state trasfigurate da Blasetti in « Idillio » in un clima di poetica levità e di nostalgica delicatezza di toni: inquadrati in un'atmosfera dagli evidenti e appropriati riferimenti pit-

torici, soprattutto all'opera del Cremona (si ricordino « I due cugini », « Prima gelosia » ecc.) e a quella del Renzoni, i personaggi, e particolarmente quelli dei due piccoli protagonisti, si muovono con accenti e cadenze da vecchia romanza, di cui il tono appena caricaturale di certi accenti (la giovanile baldanza del nonno, la voluta ed esteriore rudezza del padre) tempera abilmente il pericolo di una facile leziosità. L'accuratezza della rievocazione ambientale, sorretta da un gusto figurativo palese nella composizione dell'inquadratura e nel tono fotografico omogeneo e suggestivo, non è fine a se stessa ma rivelatrice dell'affettuosa indulgenza e partecipazione con cui l'autore guarda a un mondo lontano in assoluta schiettezza di sentimento. In questo episodio l'intensità lirica è raggiunta per via indiretta, attraverso un sapiente gioco allusivo. In « Meno di un giorno » invece il gioco è piú scoperto e non raggiunge, soprattutto per deficienze ritmiche, specie all'inizio, la levità mordace dello stile di Ophüls, a cui il riferimento è evidente. Pure la efficace descrizione psicologica dei personaggi, acuta anche se necessariamente sommaria e sorretta dall'abilità nella direzione dei principali interpreti (soprattutto Checchi e Arnova), il gusto della rievocazione storica e la freschezza dei continui diversivi narrativi, danno vita talvolta ad una spiritosa atmosfera caricaturale che, senza assumere accenti critici, si risolve in un quadretto di immediato sapore. La stessa sensualità dell'episodio, a volte troppo sottolineata e scoperta, è vista con un significato «storico» di elemento interpretativo del costume di un'epoca. Di un ritmo perfetto invece « Questione d'interesse »; gli intenti e la portata dell'originale letterario vi appaiono risolti in una impetuosità narrativa e in una evidenza espressiva che fa perno proprio sull'impiego efficace degli elementi del linguaggio filmico (si pensi al movimento della camera intorno ai due rissosi, al ritmo stringato del montaggio nella fase preparatoria della lite, al tono bruciato della fotografia che ben suggerisce l'atmosfera di assolata esaltazione dell'ambiente): la satira in questo episodio si fa acuta e precisa, assumendo significazioni che vanno oltre quelle enunciate dai personaggi e dall'ambiente. Ispirazioni pittoriche, particolarmente al Fattori, sono presenti anche in « Tamburino sardo », ed anche in questo episodio, in tutta la sequenza della difesa del cascinale, appaiono strettamente funzionali; le figure polverose dei soldati in combattimento, fra cui si aggirano silenziose e ieratiche le donne in soccorso dei feriti, la confusione ansiosa della battaglia, il rumore degli spari e perfino le battute dialettali, sono elementi della scarna evocazione di una atmosfera che ricorda alcuni dei migliori momenti nelle opere dell'autore, quali ad esempio quelli di « 1860 ». Anche qui l'impiego dei mezzi espressivi obbedisce a precise intenzioni: i movimenti di macchina nella casa, fra l'agitarsi convulso dei soldati, ne identificano la angusta ristrettezza, mentre il ritmo incalzante del montaggio suggerisce il procedere del combattimento. E il tamburino in corsa è visto costantemente in campolungo e campo

lunghissimo, a sottolineare contemporaneamente l'ansia crescente di chi lo segue da lontano e la sua « piccolezza fisica » nel vasto panorama della battaglia. Peccato che tale clima sobrio ed efficace sia in seguito turbato da una retorica via via piú aperta, palese nell'ingiustificata apparizione di uno spunto di « narratage » e nella scena finale da oleografia: forse a Blasetti è mancato il coraggio di far pesare la sua autonomia di autore nei confronti del testo originale. Analoga deficienza è da individuarsi in « La morsa » in cui la efficace impostazione iniziale dell'ambiente, che nella sua nudità scenografica e nei suoi aspri contrasti luministici ben suggerisce la fosca atmosfera di adulterio e di morte della vicenda, è ben presto dispersa dalla esigenza sentita dell'autore di mantenere la struttura letteraria esasperatamente dialogica del personaggio centrale con un conseguente confuso inturgidirsi della vicenda nei suoi sviluppi psicologici ed un accumularsi in essa di motivi insufficientemente chiariti. Lenta ed incerta la vicenda procede senza una direttiva unitaria, affidandosi infine ai piú scoperti sviluppi melodrammatici mentre tutto resta ingiustificato e gratuito: la pavidità dell'amante, la fragilità sensuale, l'improvviso ravvedimento e la tragedia della donna, la chiusa e disperata crudezza del marito. Vale la pena di notare peraltro che in questo episodio all'autore non è riuscito di ottenere dagli interpreti la efficacia, talora sorprendente, di altri episodi. Alla maestria dell'interprete principale, De Sica, è invece essenzialmente affidato « Processo di Frine », la cui comicità raggiunge motivi efficaci quando non si disperde in accenti eccessivamente caricaturali. Qualche stanchezza ritmica, palese in un attardarsi dell'episodio su « battute » comiche e tentata inutilmente di mascherare con pleonastici movimenti della camera, è riscattata da talune trovate eccellenti che fanno riferimento all'accorto impiego dei mezzi espressivi: come l'inquadratura che sfruttando la profondità di campo coglie, attraverso lo stretto spiraglio della porta, la interminabile fila degli amanti della donna; o come la inquadratura dell'avvocato mentre pronuncia l'elogio della bellezza, semi coperto dai grotteschi cappelli delle vecchie donne; o come la trovata sonora gustosamente comica del coro di suggerimento alle amnesie dell'avvocato, e quella del commento musicale, ricco di spirito, alla lettura della sentenza. In quanto a « Ballo Excelsior », che vorrebbe costituire su un tono di affettuosa retorica una introduzione dell'opera, esso non riesce a concretarsi in quel clima satirico sorvegliato, alla Clair di «Il milione» per intendersi, che era evidentemente nelle intenzioni dell'autore; difetto palese anche in « Canzoni d'altri tempi » in cui il gustoso spunto di commentare unicamente attraverso le canzoni le mode e le tendenze di un'epoca, non riesce nemmeno a dar vita alla descrizione di un mondo che si inserisca efficacemente nella storia del costume.

In conclusione quindi un'opera meritevole di attenzione per la complessità degli interessi in essa presenti e per un suo tono di

indubbia dignità: che se a volte decade al livello di un facile gusot spettacolare, in alcuni momenti si eleva a intensa e matura espressione. Un'opera infine che appare particolarmente significativa proprio nei confronti della campagna che Blasetti sta svolgendo, in qualità di teorico, per assegnare al soggettista la veste di coautore del film d'arte. Non è da oggi che andiamo ripetendo come la tanto dibattuta questione dell'autore del film non esista: nel senso che se esso è opera d'arte l'autore sarà necessariamente uno e precisamente quello (e starà alla storia il compito di individuarlo) del cui mondo poetico l'opera d'arte è il riflesso; se il film è invece opera di mestiere esso potrà anche essere il frutto di diversi autori ciascuno dei quali vi apporta le proprie conoscenze e abilità di artigiano. E anche nei confronti di questo film può osservarsi che, ove l'ispirazione è evidentemente meno fervida e piena, il peso del testo letterario si fa sentire e mentre la visione di Blasetti, si fa più incerta e confusa, in uno sforzo di aderire a qualcosa che gli è estraneo, anche il suo linguaggio si fa meno fertile e ricco. Nei tratti migliori invece, ove l'opera raggiunge l'arte, Blasetti si afferma come unico autore, libero da legami ai testi letterari che han fatto da soggetto, i cui motivi appaiono risolti nel mondo poetico del regista e armonicamente composti in una sintesi originale.

LO SCEICCO BIANCO

Produzione: PDC, Italia.
Regia: Federico Fellini.
Fotografia: Arturo Gallea.
Interpreti: Brunella Bovo - Alberto Sordi - Giulietta Masina - Leopoldo Trieste.

E' la viceda del viaggio di nozze di due sposini provinciali, Wanda e Ivan, i quali giungono a Roma dal loro paese con un programma di visite da fare e gente da vedere e monumenti da ammirare. Ma mentre Ivan, che è un uomo meticoloso e preciso, si occupa di cose pratiche, la giovane moglie, temperamento di sognatrice, approfitta d'una favorevole occasione per andare alla ricerca dell'uomo dei suoi sogni lo ''Sceicco Bianco''.

Lo ''Sceicco Bianco'' è il protagonista delle storie romantiche narrate a fumetti su un giornale popolare a larga diffusione.

Wanda va alla ricerca dello ''Sceicco Bianco'' ed è coinvolta in una serie di avventure non precisamente piacevoli, in seguito alle quali essa ha la rivelazione amara che il mondo di fantasia e le romantiche creature che avevano alimentato i suoi sogni non sono quali essa le aveva immaginate.

Ivan, colpito dalla scomparsa della moglie, non ha il coraggio di dire la verità ai parenti e, trattenuto dalla paura dello scandalo, si invischia in un seguito di inganni e bugie.

Wanda, al termine della sua avventura, culminata da una cocente delusione, non ha il coraggio di tornare dal marito e tenta il suici-

dio. Salvata all'ultimo momento viene ricondotta all'albergo dove ritrova Ivan, il quale, pur di soffocare a tutti i costi lo scandalo, rimanda ogni spiegazione a più tardi, quando cioé il programma previsto sia stato meticolosamente attuato.

La storia dell'arte offre un numero cospicuo di esempi di autori che, pur senza pervenire a creazioni artistiche, offrono con le loro opere viventi esempi di una sincerità espressiva che testimonia il loro realizzarsi autenticamente in senso esistenziale. E ciò rappresenta indubbiamente motivo di non trascurabile interesse nella valutazione della loro personalità. Purtroppo non è questo il caso di Fellini, autore la cui precedente esperienza di regia, sia pure in collaborazione, non offriva elementi di cospicuo interesse: peraltro in *Luci del varietà,* opera decisamente mediocre, la presenza di Lattuada era valsa a conferirle quel minimo di dignità formale e quel ritmo sufficientemente serrato, che mancano invece totalmente a questo *Lo sceicco bianco,* film talmente scadente per grossolanità di gusto, per deficienze narrative, per convenzionalità di costruzione, da rendere legittimo il dubbio se tale prova di Fellini regista debba considerarsi senza appello. Tenendo presenti le apprezzate qualità di Fellini sceneggiatore, il film costituisce peraltro un'interessante conferma di come sia la personalità del regista a decidere della validità della opera facendone confluire i motivi nella coerenza del proprio mondo interiore e rendendoli di tale mondo espressione immediata diretta e necessaria. Motivi simili a quelli che avrebbe dovuto risultare essenziali in questi film, erano sostanzialmente presenti anche in *Luci del varietà* soprattutto nel personaggio centrale, attratto dal miraggio di un mondo illusorio per molti aspetti assimilabile a quello della protagonista di *Lo sceicco bianco,* ma in quest'opera lo spunto di critica e di satira insito nel soggetto è miseramente naufragato in una congerie di interessi dispersivi e casuali, banali e scontati. Da cui il dubbio, di cui si accennava all'inizio, circa la sincerità di Fellini, cioè circa la sua necessità interiore di esprimersi attraverso quest'opera che tradisce di continuo interessi e mire bassamente spettacolari. Se infatti il film non perviene mai ad assumere una precisa consistenza critica nei confronti di un mondo, quello dei «fumetti», e se quindi cade ogni significato satirico, d'altra parte esso non riesce mai ad assumere valida espressione nemmeno sul piano della fiaba a cui sembra voglia aspirare in qualche accento ma di cui non riesce ad assumere la cadenza e la levità. E' ovvio che non può essere sufficiente la macchiettistica e superficiale descrizione di alcuni personaggi piú o meno coerenti e credibili, e inquadrati in un ambiente superficialmente descritto, per rappresentare un mondo che dovrebbe essere indicativo addirittura di un momento storico, o almeno di un costume: e le poche notazioni psicologiche o ambientali di un certo acume, peraltro non troppo peregrine isolate ed occasionali, assumono la portata di «boutades» vuote di ogni sentimento (come

nella bella sequenza delle « riprese » sulla spiaggia, unico frammento valido, peraltro molto breve). Ed è ovvio anche che la palese inverosimiglianza, in senso naturalistico, di alcuni sviluppi narrativi, o la forzata accentuazione delle tonalità grottesche di certi caratteri volutamente irreali, essenzialmente la protagonista e su un altro piano anche il marito, non possono essere bastanti a conferire al film il tono svagato e l'atmosfera sospesa della fiaba. Quindi anche sotto tale aspetto le poche intuizioni felici (l'inquadratura della presentazione dello sceicco sull'altalena; lo spunto iniziale, ma soltanto iniziale, della sequenza in barca) finiscono presto col rimanere schiacciate da una mano eccessivamente pesante e da una ricerca troppo scoperta degli effetti. Dall'evidente cozzare dei due climi suddetti, nessuno dei quali concretato validamente in senso espressivo del che l'autore stesso sembra ad un certo punto essere conscio, deriva probabilmente quel continuo ricorrere a diversivi che tradiscono in modo fin troppo palese la loro natura di espedienti narrativi senza giustificazione: si passa cosí alla descrizione satirica di un ufficio di polizia, all'immancabile episodio delle mondane, alla satira del teatro lirico e alla satira della burocrazia: un congerie di notazioni e di spunti, ammassati alla rinfusa senza equilibrio e senza gusto, in una narrazione asmatica ed episodica. Inevitabile conseguenza, come si è detto, un decadere di tutti i personaggi sul piano della « macchietta », anche di quelli che avrebbero dovuto investirsi di una viva umanità: da cui una mancanza di prospettiva, per un deficiente rilievo di quelli che avrebbero dovuto vestirsi di una sentita concretezza umana, soprattutto i due centrali, nei confronti di altri da confinare su uno sfondo bozzettistico. D'altra parte la mancanza di gusto e di equilibrio del film vieta ad esso di paludarsi dignitosamente di un velo intellettualistico (quello che aveva salvato l'equilibrio di *L'Atalante* di Vigo nella sequenza della fuga della moglie): ed esso resta quasi costantemente sul piano della farsa piú sciatta. Tale squilibrio ispirativo e tale assenza di felicità inventiva determinano naturalmente nel film la mancanza di uno stile unitario: il linguaggio di Fellini, se qualche volta appare preciso e intelligente, come nella sequenza delle « riprese» sulla spiaggia (in cui sono intelligentemente sfruttate le risorse di un montaggio serrato abilmente attuato in funzione di uno studio attento delle angolazioni delle diverse inquadrature), o come nella sequenza del commissariato, (in cui è notevole uno sfruttamento intelligente delle risorse del sonoro), è piú spesso anonimo e sciatto, infirmato da insopportabili prolissità e da scompensi di ritmo, da squilibri figurativi, e perfino da deficienze tecniche (nella interminabile sequenza in barca chiaramente ferma sulla spiaggia). Naturalmente la recitazione di tutti gli interpreti, eccettuato parzialmente Sordi peraltro fisso nel suo consueto « cliché », ha risentito della mancanza di una precisa direzione del regista e delle sue incertezze di linguaggio, aggravando la superficialità e l'improbabilità dei personaggi, particolarmente di quelli centrali. Cosí come sono andate

disperse le ricche possibilità di suggestioni scenografiche che il mondo dei fumetti avrebbe potuto offrire, ma che probabilmente interessavano Fellini assai meno dei lazzi popolari dello Sceicco o delle scontate notazioni sugli impiegati statali.

IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO

Produzione: Cines - Lux Film - Rovere Film, Italia.
Soggetto: dalla omonima commedia di R. Bacchelli.
Sceneggiatura: T. Pinelli - F. Tozzi - P. Germi.
Regia: Pietro Germi.
Fotografia: L. Barboni.
Musica: C. Rustichelli.
Interpreti: Amedeo Nazzari - Cosetta Greco - Saro Urzi - Fausto Tozzi - Albo Bufi Landi.

Crollato il regno delle Due Sicilie e raggiunta l'unità, in Italia continuavano gli episodi di guerriglia fra l'esercito ed i banditi che ancora infestavano le zone dell'Italia Meridionale.

Una compagnia di bersaglieri comandata dal capitano Giordani, entrata in un grosso borgo delle Puglie dopo averne scacciato i banditi, si accinge ad inseguirli. Ma l'impresa è difficile per la diffidenza delle popolazioni locali, ed anche per la passività del commissario di polizia della zona, un ex funzionario borbonico, Siceli, il quale, alla vigilia di una difficile operazione abbandona la spedizione. La situazione della compagnia appare addirittura disperata per la mancanza di acqua, di viveri e per le continue delazioni. Ma una notte giunge all'accampamento un carbonaio della montagna, latore di un biglietto del Siceli, il quale invita il capitano a seguire fiduciosamente il montanaro, che lo condurrà al rifugio della banda. Pur diffidando, il capitano decide di seguire il montanaro facendosi scortare soltanto da quattro militi fidati. E infatti dopo una lunga e faticosa marcia fra le montagne, il capitano s'incontra col Siceli, il quale gli indica una valletta sottostante il campo dei banditi. Il Siceli infatti s'era messo in contatto con il carbonaio, marito di una donna che era stata rapita e violata dal capobanda Raffa e che per vendicarsi aveva messo la polizia sulle tracce dei banditi. Si invia una staffetta con l'ordine di far marciare la staffetta sul posto, nel mentre il piccolo drappello viene scoperto dai banditi e sta per soccombere all'assalto della banda. Lo squillare delle trombe annuncia l'arrivo dei bersaglieri: la battaglia si impegna furibonda; il carbonaio affronta in un terribile duello il capobanda e lo uccide. I banditi vengono poi sopraffatti e sterminati.

Quando il cinema avrà raggiunto una maggiore consapevolezza sotto l'aspetto critico, nel senso che lo studio dei suoi mezzi espressivi sarà finalmente inquadrato nell'estetica generale, è probabile che non si ripeteranno equivoci del tipo di quelli che si sono verificati per Germi: ed è sperabile che non accadrà piú di cadere nell'equivoco di valutare come importante in senso artistico la correttezza artigianale di certe opere o la sapienza tecnica di certe soluzioni. E in quanto sistemati ormai storicamente gli autori, e quindi anche valutati criticamente, sarà piú agevole identificare quanto vi è di originale nelle loro opere, quanto cioè in esse risponda ad auto-

nome invenzioni del loro mondo poetico. V'è da chiedersi infatti che cosa resta dell'opera di Germi che possa definirsi come autenticamente pertinente al suo mondo tanto è evidente il suo continuo rifarsi a fonti ispirative costituite da motivi e atteggiamenti e interessi propri di opere di altri autori. Tale considerazione non nasce evidentemente dal fatto che le sue opere si inseriscono in un genere avventuroso ed epico inconsueto nel cinema italiano poiché sarebbe assurdo identificare l'appartenenza ad un tale genere con la mancanza di autonoma ispirazione, ma trova invece la sua ragione d'essere nella sostanziale estraneità di certi climi ambientali e di certe cadenze epiche alla intima struttura dei personaggi e delle situazioni narrative: da cui un che di falso e di retorico nell'atmosfera delle sue opere, riflesso costante della falsità e retoricità di contenuti tematici violentemente espressi e non poeticamente sentiti. L'amore dell'autore per certi climi e per certi personaggi appare quindi il risultato della personale infatuazione di un temperamento istintivo quale quello di Germi, nel migliore dei casi, o addirittura come il facile mezzo per sopperire alla mancanza di una pronta e autonoma ispirazione. D'altra parte Germi, pur con le innegabili qualità di un temperamento vivace e impetuoso e di un istinto spesso geniale, è autore di gusto troppo poco sorvegliato per saper mascherare sotto un sapiente anche se apparente equilibrio formale le sostanziali diseguaglianze di stile, e di troppo poca approfondita cultura per rivestire personaggi e situazioni di una apparente autonomia che si rifletta in un certo equilibrio. Unici motivi di interesse delle sue opere restano pertanto il notevole impeto narrativo, che maschera spesso abilmente la mancanza di approfondimento psicologico e l'assenza di una autentica umanità, la forza di certe impostazioni figurative di aspro risalto, e la immediatezza di talune soluzioni di problemi di linguaggio. Ma si tratta pur sempre di meriti saltuari ed occasionali che, come tali, non possono dar vita a un coerente e omogeno stile: si che Germi non può davvero fornire occasione di un parallelo con un Verga in letteratura, il suo stesso regionalismo essendo spesso di maniera e sconfinando frequentemente nell'oleografia. Cosí il richiamo a Ford, che si è ormai abituati a fare, deriva da una superficialità di indagine nei confronti delle loro opere e quindi da una mancanza di approfondimento del loro diverso mondo: poiché quanto è in Ford di sentito come un'inderogabile necessità interiore, almeno nelle opere migliori, è invece in Germi infatuazione per un'atmosfera spesso estranea ai personaggi e al loro dramma; e mentre in Ford l'accento epico è una necessità che non vieta l'approfondimento umano dei personaggi, in Germi è una maniera che li gonfia di retorica e li svuota di umanità. Piú esatto sarebbe pertanto riferire le sue opere al clima di quelle minori di Ford, ove il clima epico è spesso esteriore, o addirittura alle molte opere artigiane del genere « western » o del genere « gangsters » per le quali è perfino inutile parlare di autori tanto la per-

sonalità di essi è livellata dalla misura di un mestiere divenuto ormai regola.

Di tutto ciò non sarebbe difficile trovare ampia conferma in tutte le opere di Germi, *Il testimone*, riecheggiante i temi delle mode freudiane e psicoanalitiche allora particolarmente in voga, a *In nome della legge* chiaro esempio di riferimento al *western*, a *La città si difende*, tutto ispirato ai temi piú risaputi del cinema americano e nel finale ad un modello illustre per mestiere. Questo *Il brigante di Tacca del Lupo* offre ormai un'inconfutabile prova di tali incertezze e pause ispirative: qui il richiamo al cinema *western* è piú che mai palese ed al tempo stesso sostanzialmente estraneo ai personaggi e al loro intimo conflitto: nel senso che lo sfondo ambientale del film avrebbe potuto costituire un valido inquadramento storico del contenuto tematico di esso, a patto però che non soffocasse i personaggi annullandone il dramma come è invece avvenuto: impostati inizialmente i personaggi nei termini di un preciso conflitto, essi sono andati sempre piú disperdendosi, incapaci di concretarsi in una valida umanità, per l'incombere su di essi di una vicenda i cui temi, rieccheggianti i motivi della letteratura popolare, sono sostanzialmente fine a se stessi.

I personaggi principali restano quindi vuote figure che nel ricorso alla retorica cercano una consistenza impossibile: cosí il capitano « di ferro », risibile fantoccio privo di ogni problematica umana (ad onta dei lodevoli sforzi di Nazzari), e cosí il commissario di polizia, destituito dal ruolo di personaggio a quello di subdola « macchietta » con il compito di eccitare l'interesse spettacolare con la sua problematica fedeltà. In quanto agli altri personaggi, da quello della donna veramente impagabile per incoerenza e inutilità (fedelmente servito in ciò da Cosetta Greco) a quello del marito, ossequiente ai piú tristi *cliché* della letteratura popolare (nonostante il meritevole impegno di Musolino) a quelli degli ufficiali, retorici e falsi, non è nemmeno il caso di attardarsi ad una analitica confutazione della loro improbabilità e retoricità, tanto dichiarata ci sembra la loro funzione puramente di ripiego o apertamente spettacolare. Non diversamente può dirsi per i soldati, annullati nella loro umanità di personaggi per assumere soltanto occasionalmente rilievo bozzettistico e quasi caricaturale. Della mancanza nell'autore di una coerente unità tematica e sentimentale, ci sembrano anche chiaro indice le continue incertezze della narrazione, il suo procedere stanco ed episodico, la sua impossibilità a seguire un filo coerente e a pervenire ad una qualche conclusione, e soprattutto il continuo ricorso ad una logora retorica o ad una ricerca del facile effetto. Infatti ad un inizio abbastanza felice, serrato e teso per ritmo e nel quale le inquadrature del paese sconvolto dai briganti offrono un esempio di impiego felice dei mezzi di linguaggio in funzione espressiva (inquadratura del popolo schierato lungo le case durante il discorso del bandito in cui la profondità del campo e il contrasto

dei «bianchi» e dei «neri» assumono intensità drammatica, inquadrature del saccheggio in cui le angolazioni appaiono sapientemente studiate in funzione di un ritmo serrato di montaggio), segue un graduale decadere di ritmo e di intensità emotiva con la descrizione dell'occupazione del paese da parte delle truppe: quando cioè alla descrizione schematica e violenta dei personaggi psicologicamente appena accennati e ridotti quasi alla funzione di simbolo (come il bandito Raffa Raffa) e alla narrazione impetuosa e violenta di avvenimenti epici, si sostituisce la necessità di giustificarli coerentemente e soprattutto di approfondire nella loro problematica umana personaggi di maggiore consistenza e portata, ecco allora che la narrazione si fa incerta e frammentaria, i personaggi retorici e senza risalto; ecco allora apparire espedienti e diversivi arbitrari, come quello della donna, e farsi sciatto ed anonimo il linguaggio, senza risalto e senza originalità. Il film procede in tale continua altalena di sequenze di un certo vigore, quelle dell'affannoso procedere dei soldati in un territorio ardente ed ostile e quelle della descrizione dei paesi deserti e desolati, con altre stanche e prive di fantasia, quelle in cui dovrebbero in sostanza assumere umano risalto i personaggi e il loro dramma. Resta allora da chiedersi quale validità possano assumere anche le sequenze apparentemente piú efficaci e la risposta non può evidentemente essere che negativa: in quanto le loro suggestioni formali, derivanti principalmente come si è detto da una certa intensità di ritmo e da certi pregi figurativi (frutto di una sapiente illuminazione di un aspro rilievo fotografico e di un accorto equilibrio fra la evidenza dei personaggi e la ciclopica desolazione degli sfondi), si rivelano sostanzialmente estranee all'autentico clima emotivo del film, cioè pretesti, e non sempre originali, occorrenti per gettare un ponte fra due mondi sostanzialmente estranei. Dall'esigenza di conferire al film un'omogeneità almeno esteriore, deriva anche il continuo ricorso alla retorica: dalle tonanti affermazioni oratorie alle vacue proclamazioni di eroismo e di abnegazione, dalle panoramiche sugli innocenti massacrati alla inquadratura della stretta di mano tra il capitano e il commissario dimentichi della propria individualità di fronte al nemico, dalla inquadratura dell'«attenti» dinanzi al disertore morente a quelle del ballo commemorante l'unità d'Italia. Non manca nulla: e nell'insopportabile «polca» finale che segue l'immancabile «arrivano i nostri», in un rintronare di canzoni popolari che sostituisce gli squilli di tromba e i motivi bersagliereschi, sembra che l'autore confessi finalmente la sua stanchezza inventiva e denunci la sua sostanziale incapacità alla evocazione di una propria poetica visione di un mondo.

U. S. A.

THE QUIET MAN

(L'uomo tranquillo)

Produzione: Republic Pictures, U. S. A.
Regia: John Ford.
Fotografia: Winton C. Hoch.
Sceneggiatura: Frank S. Nugent.
Scenografia: John McCarthy e Charles Thompson.
Musica: Victor Young.
Interpreti:
John Wayne, Haureen O'Hara, Barry Fitzgerald, Victor McLaglen.

Sean Thorton, pugile americano, abbandona il ring dopo aver ucciso incidentalmente un uomo durante un match e ritorna in Irlanda per stabilirvisi. Egli cerca riposo e tranquillità e crede di trovarli acquistando '' Rosa di maggio '', la casa di campagna dove era nato; ma qui cominciano i guai. Will Danaher, il '' rosso '', il prepotente del paese, ha già messo gli occhi su quel pezzo di terra, che confina con la proprietà della ricca vedova Tillane, che egli corteggia da tempo. Sean intanto fa la conoscenza di Mary Kate, la graziosa sorella di Danaher, e se ne innamora. I paesani, stanchi delle prepotenze di Danaher, si preparano a godersi lo spettacolo. Ma rimangono delusi perché, con lo aiuto del parroco, Padre Lonergan e di Michaeleen Flynn, il bookmaker del paese, Sean ottiene '' Rosa di maggio '' e la mano di Mary Kate.

Il giorno delle nozze Danaher rifiuta di pagare la dote della sorella, ma Sean ancora una volta evita una lite. Mary Kate però non è soddisfatta, perchè nessuna ragazza irlandese che si rispetti va mai sposa senza dote, e la luna di miele a '' Rosa di maggio '' è un continuo litigio. Alla fine, quando la moglie minaccia di abbandonarlo e sale sul treno di Dublino, Sean si infuria ed è spinto all'azione. Si precipita alla stazione, afferra Mary Kate e la trascina con le maniere piú brusche fino alla fattoria del fratello. Qui egli la scaraventa ai piedi di Danaher, gridando '' Niente dote, niente matrimonio! ''.

Danaher, pieno di vergogna per lo spettacolo offerto all'intero paese, dà a Sean il danaro. Sean lo prende o lo scaglia in un forno. Inizia allora la battaglia, che attraverso campi e prati si prolunga fino al bar di Pat Cohan. Alla fine Sean riporta piena vittoria e i due cognati stanchi, ammaccati ma felici tornano per la cena alla '' Rosa di maggio '' da Mary Kate.

Tracciare un profilo, anche sommario di John Ford, attraverso lo sconcertante numero delle sue opere, costituirebbe davvero un compito superiore ai limiti impostici dallo spazio; piú agevole è invece fissare i caratteri essenziali della sua personalità, caratteri che non è difficile rinvenire attraverso l'essenza di tutte le sue opere le quali, pur in una apparente multiformità di interessi e di accenti, testimoniano con la loro sostanziale unitarietà ideale, la intima coerenza dell'autore. Il

quale, se ha mostrato di soggiacere spesso ad interessi commerciali rinunciando ai piú significativi e validi motivi che avrebbe potuto trarre dalla materia narrativa a sua disposizione, è riuscito nelle opere migliori a compiutamente esprimersi con una tale intensità emotiva e con una sincerità veramente degna di un poeta. Si osserverà, e giustamente, che tali opere non sono numerose e che è frequente invece un soggiacere dell'autore ad interessi bassamente spettacolari o un suo manifesto sconfinare nella retorica: ma quando la ispirazione sostiene fervidamente Ford anche il suo linguaggio si fa asciutto e teso ed egli sa tendere all'essenziale senza sbavature retoriche e scompensi di gusto. L'elemento fondamentale del suo temperamento, una vena epica intrisa di melanconici accenti e di un sottile umorismo, si afferma allora con autorità spontanea e genuina traendo ricco rilievo dal sicuro gusto figurativo dell'autore e dal suo impeto narrativo talvolta veramente notevole. Restano come elementi negativi della sua personalità una eccessiva predilezione per le caratterizzazioni forzate dei personaggi, uno scarso senso di equilibrio nella dosatura degli effetti, soprattutto comici, e una pericolosa inclinazione ad accettare i facili effetti di un esteriore sentimentalismo. Difetti che oseremmo dire insopprimibili nella personalità di Ford ma la cui portata negativa può essere indirettamente eliminata dall'autore quando la materia narrativa o la natura dei personaggi centrali delle sue opere, siano da lui sentiti e lo impegnino fortemente nell'espressione di quei valori umani che si investono di particolare rilievo in una sincera partecipazione emotiva. Naturalmente anche quando sono presenti i difetti suddetti, essi sono spesso mascherati dal mestiere prodigiosamente abile di Ford, un mestiere che non va inteso soltanto nel valore di una correttezza lessicale o di una generica efficacia linguistica, ma nel senso di uno studio attento e significativo delle possibilità espressive dei mezzi del linguaggio filmico; un mestiere che assurgendo spesso a valore di stile consente a Ford di transitare da un « genere » ad un altro con stupefacente disinvoltura e con sufficiente dignità anche se non con autentica coerenza poetica: dal clima aspro e arido di *The Lost Patrol* all'impetuosa epopea del *western,* dal realismo sociale di *The Grapes of Wrath* all'umorismo bonario di *When Willie comes marching Home,* dal clima nostalgico di *The Long Voyage Home* a quello drammatico della persecuzione religiosa di *The Fugitive,* non v'è genere o clima che Ford non abbia esplorato. Anche nei confronti di questo *The Quiet Man* la cui atmosfera sommessamente intimista sembrerebbe costituire a prima vista una singolare eccezione nel clima aspro e violento delle maggiori opere di Ford, non è difficile, ad un attento esame, trovare dei precedenti nell'attività dell'autore: basti pensare al tono liricamente autobiografico di *How Green was My Valley,* una delle opere piú significative e ingiustamente meno apprezzate di Ford. Potrebbe sembrare che egli che fino ad oggi aveva cantato l'America, a volte in termini gioiosamente popolari a volte con intensità dolorosamente drammatica a volte con la cadenza di un'epica «chanson de gestes», abbia in

The Quiet Man cantato l'Irlanda: osservazione a nostro parere superficiale che l'Irlanda di questo film non trae alcun particolare risalto da precisazioni geografiche o storiche, ma soltanto dalla particolare emozione dell'autore che puntualizza, almeno nei momenti migliori, un sentimento universale nella sua espressione lirica. *The Quiet Man* è la continuazione ideale di quel clima autobiografico, nostalgico e bonario, che è individuabile in molte opere di Ford: ma in questa opera tale clima riceve una maggiore coerenza sentimentale dalla calda partecipazione emotiva dell'autore che si avverte accesa e vibrante. Ed è proprio questa sentita e valida partecipazione a confinare in secondo piano quei difetti che nell'opera non sarebbe difficile individuare, come certi scompensi di gusto e fratture di ritmo, proiettandoli su un piano secondario. E ci sembra che rimproverare a Ford una deficienza ispirativa per aver abbandonato i temi sociali di alcune sue opere preferendo il lirismo minuto e sommesso di un patetico viaggio sentimentale, costituisca una obiezione critica di cui è incerto se sia piú notevole la ottusità o il cattivo gusto. A parte il fatto che molto spesso le istanze sociali delle opere di Ford ci sono parse alquanto di seconda mano, e quindi sostanzialmente estranee al suo mondo poetico, si finirebbe, seguendo l'obiezione critica suddetta, con l'ammettere la possibilità di una graduazione di valore dei « contenuti » delle opere d'arte astrattamente intesi: v'è proprio da convincersi che in molti settori della saggistica filmica siamo in pieno medio evo.

Nella estrinsecazione di questo poetico ritorno ideale alla terra natía, Ford ha moderato l'epica impulsività del suo temperamento, che si riaffaccia soltanto nel discutibile finale, esprimendosi nei termini di un sommesso autobiografismo, denso di notazioni patetiche ed idilliche, ma al tempo stesso di sostenuta intensità emotiva e quindi privo di facili compiacimenti letterali. Il personaggio del protagonista è disegnato con mano sicura in una semplicità di tratti che non ne attenua la viva umanità; anche il suo intimo conflitto è mantenuto in termini estremamente sobri quasi che l'autore abbia timore di sconfinare nel facile effetto o di rompere l'incantata atmosfera di saga paesana che spesso lo circonda. A tale personaggio è essenzialmente legata la parte migliore del film, quella iniziale, nella quale un lirismo sommesso raggiunge alti toni di patetica intensità: la sequenza del ritorno a casa, in un lento succedersi di inquadrature in cui la profondità del campo lo sfondo scenografico e le tonalità cromatiche verde e rosa assumono una profonda intensità espressiva, identifica perfettamente lo stato d'animo del personaggio e conferisce ad esso un preciso carattere inquadrato in una suggestiva atmosfera.

Altrettanto potrebbe dirsi per le sequenze dell'idillio fra i due protagonisti ritmata su una cadenza sottile di avvicinamenti e di allontanamenti, su un allusivo gioco di accettazioni e di ripulse e risolta infine in un graduale crescendo ritmico nell'inseguimento e nello scoppio del temporale. Un brano veramente da antologia in cui cosí viva e immediata è la partecipazione dell'autore da conferire ai personaggi

e alle situazioni narrative una comunicatività particolare che nasce anche dall'impiego stringato ed efficace, senza compiacimenti, dei mezzi del linguaggio filmico. Un impiego da parte di Ford del tutto libero dai legami assurdi di una formula preordinata; un impiego che mentre fa largo uso del dialogo nelle sequenze iniziali, punta essenzialmente su una efficacia visiva nella sequenza dell'idillio; un impiego che, mentre appare attento a un prezioso equilibrio formale negli elementi dell'inquadratura, non subordina a tale perfezione formale le esigenze della narrazione e la descrizione del carattere dei personaggi principali. Ed infatti anche la figura della giovane è descritta con una precisione che trae il suo valore dal singolare impeto con cui l'autore ne ha tratteggiato il carattere: cosí la giustificazione del dissidio fra i due protagonisti, che rischia ad un certo punto di divenire impossibile, è raggiunta attraverso l'abile creazione di un'atmosfera particolare, bonaria e picaresca, in cui le burle le ripicche le scommesse il bere le canzoni le campane i treni che non partono mai, assumono cadenze e valori del tutto particolari. Solo in tal modo trovano infatti parziale giustificazione anche le caratterizzazioni eccessivamente marcate del terzo personaggio centrale e dei molti personaggi secondari: personaggi sostanzialmente poveri di umanità in quanto trasferiti su un piano macchiettistico, ma che vogliono essere soltanto figure di una « ballata » tra umoristica e nostalgica. E le canzoni che continuamente fanno capolino nel film, nelle piú diverse occasioni costituendo un motivo ricorrente di gioiosa ingenuità, puntualizzano fedelmente questo clima dell'opera che sarebbe assurdo voler trasferire su un piano storico. Una ballata rivissuta secondo un itinerario ideale, in cui le figure e le vicende appaiono miticamente levigati dal tempo: e la sequenza finale, con il ritmico succedersi delle inquadrature dei diversi personaggi colti immobili nell'atteggiamento di antiche stampe, è la chiara espressione dello stato d'animo dell'autore. Il che non giustifica naturalmente in modo completo gli eccessi caricaturali di taluni personaggi, come quello del sacerdote e di alcuni di fondo, la troppo smaccata invadenza di altri, come quello del bookmaker, le deficienze ritmiche di talune sequenze, palesi nella lentezza di quelle che seguono il matrimonio e nella eccessiva durata della battaglia finale, la scoperta insistenza di taluni motivi, fra cui soprattutto quello del conflitto tra i due personaggi centrali.

Scompensi e fratture che sono abbastanza evidenti ma che nel complesso ci sembrano riscattati dalla freschezza inventiva dell'impianto narrativo, dalla genuina spontaneità di molte trovate umoristiche, dal gusto addirittura raffinato di talune inquadrature: come quella notturna della ragazza alla finestra; come quella della corsa dei cavalli, riecheggiante lo stile pittorico delle stampe inglesi per il soprendente uso del colore; come quelle della rievocazione dell'incontro di boxe, anticipate dalla trovata sonora del muggito della folla e che traggono intensa emotività dalla funzionalità delle angolazioni, dal ritmo serrato di montaggio, dal lampeggiare delle fotografie, e dal rosso acceso degli

accappatoi. Soprattutto ci sembra notevole l'acuto senso lirico del paesaggio da parte di Ford, anche in funzione di un uso quanto mai sorvegliato dell'elemento cromatico apparso finalmente qualcosa di intrinseco, e non di estraneo all'inquadratura e al ritmo del montaggio. Un paesaggio che non è una semplice cornice ambientale ma un elemento fondamentale nella espressione dello spirito della storia e del suo clima. Uno spirito e un clima che in quanto sentiti con perfetta sincerità dall'autore e in quanto resi con lirico trasporto, giustificano le deficienze, soprattutto di gusto, del film conferiscono ad esso una significativa importanza non soltanto nella carriera dell'autore ma nella storia del cinema.

DEATH OF A SALESMAN

(Morte di un commesso viaggiatore)

Produzione: Columbia Picture, U.S.A.
Soggetto: tratto dalla commedia di Arthur Miller.
Sceneggiatura: Stanley Roberts.
Regia: Laslo Benedek.
Fotografia: Frank Planer.
Scenografia: Cary Odell.
Musica: Alex North.
Interpreti:
Willy Loman: Fredric March
Linda Loman: Mildred Dunnock
Biff: Kevin Mc Carthy
Happy: Cameron Mitchell
Charley: Howard Smith.

Willy Loman è un commesso viaggiatore che per 34 anni ha prestato servizio presso la stessa ditta e nella stessa zona. Egli ha riempito tutta la sua vita di false illusioni che ha comunicato ai suoi due figli Biff e Happy.

Quando il dramma incomincia, Willy si trova nella più terribile crisi della sua vita. La sua mente ritorna costantemente a venti anni addietro; parla a sè stesso ad alta voce.

Linda, benché non dica nulla, è in preda a gran timore. Biff e Happy si trovano in casa quando Willy ritorna all'improvviso da Boston. Non è riuscito ad arrivare fin là. Uno dei tanti incidenti che gli stanno capitando in questi ultimi tempi l'ha obbligato a fare marcia indietro; questa volta per poco quasi non uccide una bambina. Mentre guidava la sua mente ha incominciato a sragionare ed è andato fuori strada.

Prima di andare a letto torna a fantasticare. Vede scene e rivive fatti di 16, 18 *anni fa, quando Biff e Happy frequentavano le classi superiori; quando Biff era un asso del rugby.*

Willy continua a rivivere il passato. Poi vede sé stesso mentre ripara la sua vecchia casa di Brooklyn con il cemento rubato dai suoi ragazzi alle nuove costruzioni dei dintorni; egli non trova nulla di male nel fatto che i figli rubino: considera questa la prova della loro sveltezza ed abilità.

Il vicino di casa di Willy, suo amico e padre di Bernard, Charley è un uomo d'affari che ha avuto veramente successo.

Carhley non ha mai approvato il falso mondo nel quale Willy fa crescere i suoi figli. Sa che Willy ha lavorato per due per avere qualche dollaro ma

che la sua fatica è stata compensata solo dall'adorazione di Biff e Happy che lo credono un grande uomo e che sono certi di diventarlo anche loro.

Quella notte i Loman sono sotto lo stesso tetto con i figli per la prima volta dopo alcuni anni. Biff, ora trentenne, è stato nel West. Non si è mai saputo esattamente cosa facesse. Ha sempre parlato vagamente di lavori nei ranch. Non possiede nulla, né denaro, né proprietà. Happy lavora in un magazzino, vive in un piccolo appartamento ed è venuto a casa solo per incontrarsi con Biff. L'unico suo vanto è quello di saper conquistare le donne. Persino la sua ambizione di diventare qualcuno nel magazzino nel quale lavora è sfumata.

Biff discute aspramente con suo padre; Linda interviene per calmarli. Il suo grande amore per Willy la rende severa con i suoi figli. Cerca di far riprendere a Willy il posto che un giorno occupava nella stima dei ragazzi.

Il giorno dopo pranzeranno insieme per celebrare le decisioni prese: Willy chiederà il trasferimento in sede; Happy e Biff apriranno un negozio di articoli sportivi che essi stessi gestiranno. Biff chiederà aiuto ad un suo vecchio principale, che secondo lui gli è stato sempre amico quando lavorava nel suo magazzino. E' vero che egli andò via perchè certa merce sparì, ma nessuno fu mai accusato di questa sparizione. Ma la cena che doveva essere una riunione festosa si trasforma invece in un dramma: Willy ha avuto una amara delusione: Howard, direttore della ditta dove lavora da 34 anni, gli ha detto che da domani sarà licenziato.

E' andato anche da Charley a chiedere un prestito per pagare i debiti ed una rata dell'assicurazione sulla vita.

Willy s'incontra con Biff e Happy per andare a cena. Happy porta con sè una ragazza e vuole anche una ragazza per Biff. Biff racconta come il suo ex principale non lo abbia riconosciuto ed essendosi per un attimo allontanato dall'ufficio, egli non ha saputo resistere al desiderio di rubargli la penna.

E' troppo per Willy. La sua mente divaga nuovamente e rivede la scena di diciotto anni prima, quando Biff arrivato all'improvviso lo aveva trovato nella camera di un albergo con una donna. Questo fatto aveva cambiato totalmente i sentimenti di Biff verso il padre. L'idolo era infranto e da quel giorno la sua vita era stata senza scopo.

La mente di Willy sembra riacquistare la normalità. Torna a casa con alcuni pacchetti di semi e in un curioso stato di esaltazione incomincia a seminarli nel suo giardino alla luce della luna.

Intanto Biff e Happy, al loro ritorno, sono accolti dalla madre con rimproveri. In una violenta scenata, Biff accusa il padre per la brutta azione di anni addietro, che gli ha portato via tutte le illusioni. Ma finisce in lacrime per buttare le braccia al collo del padre e singhiozzando chiede perdono.

Intanto Willy crede di rivedere il fratello Ben, morto da tempo, che lo chiama: «Vieni, alla tua morte saranno pagati 20.000 dollari alla tua famiglia». Willy è certo che questo denaro darà pace e comodità alla moglie e ai figli.

Mentre la famiglia va a letto, Willy va al garage. Linda lo chiama a gran voce e sente la macchina che parte. Willy guida e crede di avere Ben a fianco. Gli parla della fortuna in diamanti che raccoglierà, come quella da lui fatta in Africa. Brillano sempre più, e due più brillanti dominano tutti gli altri e si avvicinano, lo abbagliano... Sono invece i fari di un camion che travolge il visionario.

Al funerale sarà presente solo Linda, con i figli e Charley. La voce di Chraley si alza in una specie di orazione funebre: «Lo so che faceva troppi castelli in aria, Biff: ma non condannarlo. Ogni commesso viaggiatore ha i suoi sogni... se li porta nel campionario».

Era fatale che questo film di Benedek, tratto dalla omonima

opera teatrale di Miller, rinverdisse di nuove foglie i fossili decrepiti delle polemiche sulla validità o meno del cinema teatrale del teatro cinematografico e via dicendo. Questioni delle quali abbiamo numerose volte trattato e sulle quali pertanto non ritorneremo ma di cui è triste constatare la sopravvivenza che testimonia le involuzioni e gli equivoci in cui ancora si dibatte la cultura cinematografica. E' inutile infatti che Croce e i suoi seguaci si affannino a dichiarare inesistente la questione dei mezzi espressivi dei diversi linguaggi: la validità dell'impiego di tali mezzi si ripropone ad ogni passo nella sua insopprimibile esistenza, nel senso che non sono concepibili contenuti di opere che vivano indipendentemente dai mezzi espressivi attraverso cui l'opera stessa si manifesta nella sua concretezza. E quindi la validità dei contenuti non può concepirsi indipendentemente dalla validità espressiva del linguaggio che quei contenuti estrinseca. Il quale linguaggio anche se non sottoposto ad alcuna legge, anche se cioè condizionato unicamente dalla fantasia dell'autore, deve pur sempre riflettere un'assoluta immediatezza tra l'opera creata e la fantasia ispiratrice. Lo studio dei mezzi espressivi diviene pertanto fondamentale in tema di critica estetica per risalire a tale fantasia ispiratrice, cioè per accertare se l'opera da essa nata sia d'arte oppure no.

Il film in questione propone in'interessante esempio del diverso valore estetico di un'opera teatrale nei confronti della sua traduzione filmica, un esempio tanto piú significativo in quanto tale traduzione è strettamente ossequiente al testo letterario: infatti Benedek non si è concesso che due sole e non essenziali evasioni da tale testo, limitandosi per il resto a trasferire sullo schermo, attraverso l'uso della tecnica cinematografica, personaggi e situazioni della vicenda teatrale, e tentando di rievocare il clima emotivo dell'opera di Miller senza investirlo di alcun autentico personale approfondimento nascente dalle esigenze del suo mondo interiore.

In armonia con quanto detto è evidente che il trasferimento di tipici mezzi espressivi del linguaggio teatrale nel linguaggio filmico risulta valido o meno a seconda se esso risponde a precise personali esigenze dell'autore del film, cioè se esso riflette una sua personale visione del mondo e quindi un giudizio su di esso. In questo *La morte del commesso viaggiatore* ci sembra che l'integrale rispetto del testo teatrale da parte di Benedek chiarisca evidentemente la mancanza in lui della esigenza di esprimere un proprio mondo interiore, e lo conduca di conseguenza a rinunciare all'impiego dei mezzi espressivi del linguaggio filmico forse nell'illusione che in tal modo la sua opera possa raggiungere identica intensità emotiva di quella teatrale. Viceversa la dolorosa umanità dei personaggi del testo letterario appare nel film smorzata e meno autentica, eccezion fatta per il personaggio del commesso, i loro conflitti piú volutamente posti e schematicamente preordinati, il loro dramma piú freddo ed esteriore; soprattutto la chiusa disperazione dell'atmosfera del dramma appare

addolcita non in dipendenza di una nuova visione di esso ma di scompensi e fratture che ne infirmano di continuo il ritmo e la omogeneità. Tale minore efficienza drammatica del film, nonostante l'apporto veramente eccezionale dell'interpretazione di Fredric March, interpretazione che fa parte integrante dell'opera filmica contrariamente a quanto avviene nell'opera teatrale intesa come testo, è a nostro parere da attribuirsi essenzialmente alla mancanza in Benedek di una autentica fantasia cinematografica. Sembrà infatti che egli non abbia tenuto presenti le profonde diversità esistenti fra inquadratura teatrale e inquadratura filmica, diversità molteplici ma delle quali la piú evidente è costituita dal diverso modo in cui esse si propongono allo spettatore. Infatti nell'opera teatrale Miller ha inteso concentrare l'intensità emotiva di tutto il dramma sul personaggio del padre dando ad esso il maggior risalto scenico soprattutto attraverso il dialogo, ma facendo in modo che tale dramma assuma valore e significazione dal conflitto tra il commesso e gli altri personaggi esistenti nella scena, conflitto che è anche alla base delle suggestioni nascenti dalla cruda atmosfera ossessiva dell'opera. La intensità emotiva di tale conflitto è andata in gran parte dispersa nel film a causa del fatto che, per essere ossequiente integralmente al linguaggio teatrale, l'autore ha usato frequentemente di lunghe inquadrature il cui piano ravvicinato desse il massimo risalto alla espressione mimica dei personaggi i quali appaiono pertanto «successivamente» nello svolgersi dinamico dell'azione filmica, attraverso cioè diverse inquadrature ciascuna delle quali relativa ad uno od al massimo due di essi. A conferma della esattezza dell'affermazione che nel film il personaggio fuori dai limiti del quadro non esiste, ne è risultata una generale freddezza ed estraneità fra i diversi personaggi, freddezza ed estraneità che le lunghe «tirate» dialogiche dei personaggi non sono riusciti a disperdere appesantendo invece il ritmo della narrazione. Infatti l'indebolimento della forza drammatica del testo letterario è risultato anche dal montaggio che non ha mai sfruttato in modo espressivo le risorse dell'asincronismo (un montaggio cioè effettuato a «giunte pari» come si direbbe in linguaggio tecnico) e che non ha mai conferito vibrante ritmo drammatico all'incalzare emotivo della vicenda. Si noti infatti come il personaggio della madre, fondamentale nell'opera teatrale, abbia finito col non avere piú alcun peso drammatico nel film di Benedek: ciò non in conseguenza di una precisa intenzione dell'autore, ma soltanto in dipendenza del fatto che dovendo il personaggio affermarsi compiutamente piú attraverso la propria silenziosa e dolente e costante presenza nella scena che non attraverso la intensità delle battute di dialogo, esso è stato piú frequentemente «escluso» dalle inquadrature del film e confinato in un ruolo di fondo che contrasta singolarmente con l'importanza enorme che dovrebbe avere nella vicenda quale unico elemento che tenti resistere al crollo della famiglia. Altrettanto potrebbe dirsi per i personaggi

dei due figli, molto schematizzati nel film in dipendenza della necessità di caratterizzarli efficacemente nelle poche inquadrature in cui appaiono: ed infatti il dramma di Biff, quando scopre il padre in compagnia di una donna, non riesce ad assumere alcun accento di autentica emozione. Per non parlare del personaggio dello zio ricco e degli altri di sfondo quanto mai generici ed esteriori.

Unica eccezione, come si è detto, il personaggio del commesso soprattutto per lo straordinario impegno posto nell'espressione di esso da parte dell'interprete che ha fornito un saggio di insuperabile abilità recitativa: di tale sofferta umanità di tale ricchezza di toni di tale magica versatilità di tale lucida consapevolezza di tale profonda intelligenza da restare come una pietra miliare in una storia dell'attore nel film. Può dirsi veramente che la paternità di questo *La morte del commesso viaggiatore* sia da attribuirsi in misura eminente a March almeno per quel che riguarda la creazione del personaggio centrale: e v'è da rammaricarsi che Benedek non abbia saputo coadiuvare un tale interprete valendosi con autonoma fantasia dei mezzi di linguaggio a sua disposizione. Naturalmente non vogliamo con ciò fornire alcun suggerimento, e tanto meno alcuna norma, sulla preferibilità di inquadrature in piano medio o lontano, che avrebbero potuto risultare egualmente inefficaci, e sulle maggiori risorse emotive di un montaggio piú stretto, che avrebbe potuto disperdere i pregi letterari del dialogo senza raggiungere piú valida intensità drammatica: si vuol soltanto rilevare come senza una forza fantastica autonoma nel regista, cioè senza la presenza in lui di qualità di poeta che gli consentano di reinventare liberamente gli elementi dell'opera originaria rendendoli sempre semplici spunti e occasioni, tali tentativi di traduzione sono destinati a fallire sul piano dell'arte. E si vuol soltanto rilevare che non sono sufficienti, come ha creduto Benedek, giuochi di luce sul volto dei personaggi o pleonastiche dissolvenze a creare un'atmosfera valida artisticamente. Della sterilità creatrice di Benedek potrebbero fornire conferma la superficialità e inutilità dei movimenti di macchina privi quasi sempre di una ragione espressiva, l'accettazione nel film di procedimenti usati in teatro per rappresentare visivamente le visioni del protagonista, sconcertanti tappe del suo delirio. Se infatti tali procedimenti potevano testimoniare una certa fantasia di linguaggio in Miller, costretto dai limiti di convenzioni inevitabili, nel film essi suonano artificiosi e falsi creando pause e confusioni nel racconto e non riuscendo a suscitare la stessa emozione. Le «evasioni» ed i «ritorni» del protagonista risultano voluti e forzati salvo nella rievocazione della metropolitana, di immediata e forte suggestione: la unica attuata appunto attraverso una libera invenzione in cui sono efficamente sfruttate le possibilità del linguaggio filmico. Meno felice invece l'altra «libertà» che Benedek si è concesso nei confronti del testo: la corsa finale in automobile del protagonista che nel suo delirio vede trasformasi in diamanti le luci della strada. Cosí pure

generiche e superficiali sono nel complesso le descrizioni ambientali e le notazioni scenografiche: improntate a quello schematismo che accettabile in teatro non lo è nel film. Si che in conclusione anche il personaggio del commesso, in quanto non equilibrato con gli altri e in quanto spesso estraneo ad una falsa cornice ambientale, finisce col non essere compiutamente valido: denuncia infatti ad ogni passo lo squilibrio fra la ricca sensibilità di un'interprete intelligente e sensibile, e la modesta personalità di un regista incapace di sorreggere il personaggio con una narrazione coerente ed unitaria e di trasferirne il significato su un piano di universale poesia.

I difetti suddetti non negano comunque all'opera di Benedek una artigianale dignità che ad essa è conferita dall'accorto mestiere di un regista che, anche se non geniale, è sempre attento e sobrio e schivo del facile effetto e della banalità. Il film si vale infatti non soltanto di una sapiente fotografia e di un talvolta suggestivo commento sonoro, ma anche di una certa coerenza nella creazione di un'atmosfera dalla quale sono esclusi facili pretesti e diversivi. Al punto che la sequenza finale del cimitero, dalle tonalità grigiastre della fotografia dalla lentezza del ritmo del montaggio bene equilibrato con le esigenze del dialogo e dalla desolante semplicità figurativa della inquadratura in cui pochi personaggi piangono il commesso, tocca il segno di una autentica commozione.

Un'opera quindi che per la sua correttezza lessicale e per il suo interesse culturale potrebbe anche essere meritevole di lode se la ossequienza di Benedek al testo teatrale deve interpretarsi come un atto di cosciente umiltà.

CARRIE

(Gli occhi che non sorrisero)

Produzione e regia: William Wyler.
Produttore associato: Lester Koenig.
Soggetto: Tratto dal romanzo di Theodor Dreiser.
Sceneggiatura: Rüth e Augustus Goetz.
Commento musicale: David Riskin.
Fotografia: Victor Milner.
Costumi: Edith Head.
Interpreti:
Lawrence Olivier
Jennifer Jones
Miriam Hopkins
Eddie Albert.

Carrie Meeber lascia la fattoria del Missouri dove vive poveramente con i genitori, per raggiungere a Chicago Minnie una sua sorella sposata.

Accolta con freddezza dal marito della sorella il quale è preoccupato che la ragazza gravi sul suo magro bilancio, Carrie tenta dapprima di trovare lavoro ma viene presto licenziata per la sua inesperienza e, disperata dalla meschinità di quella vita, lascia la casa della sorella e va a vivere con Charlie

Drouet un commesso viaggiatore, un po' fatuo e superficiale ma buon ragazzo, con cui aveva fatto amicizia dopo averlo incontrato sul treno di Chicago.

Carrie prova riconoscenza per Drouet ma non l'ama e accorgendosi che egli non intende sposarla, si lascia pian piano conquistare dall'amore di George Hurstwood un bell'uomo di mezza età, ricco ed intelligente, direttore del bar-ristorante Fitzgerald, uno dei locali più noti della città. Carrie non sa che George è sposato e padre di due ragazzi.

Senza che Drouet lo sospetti, Carrie e George si incontrano, quando Drouet è inviaggio per affari, e fanno dei progetti per il loro avvenire; ma presto la moglie di Hurstwood, Julia, una donna fredda ed ambiziosa, viene a conoscenza di quella relazione ed ingiunge al marito di troncarla, ricordandogli che tutto quello che egli possiede è intestato a lei.

Carrie crede che George voglia sposarla e resta annientata quando Drouet, accortosi che la ragazza lo tradisce, le rivela che George ha una famiglia. Profondamente colpita, Carrie rompe ogni rapporto con Hurstwood e con Drouet.

George è come pazzo per l'abbandono della ragazza e quando Julia chiede a Fitzgerald d'incassare gli assegni corrispondenti al salario del marito, egli decide di allontanarsi definitivamente da casa e di portare con sé diecimila dollari degli incassi di Fitzgerald, che per caso si trovano in suo possesso.

Vuole, naturalmente, che Carrie fugga con lui ma è costretto quasi a rapirla; poi, sul treno, convince la fanciulla che sua moglie sta per concederle il divorzio e che si possono sposare immediatamente.

In un lussuoso albergo di New York la coppia sta festeggiando il proprio matrimonio quando appare il detective privato di Fitzgerald. Facendo in modo che Carrie non si accorga di nulla, George gli restituisce il denaro che non ha speso.

In seguito, egli spiega a Carrie che i suoi investimenti sono andati male e che è necessario fare economia traslocando in uno squallido appartamento della periferia, mentre egli cercherà lavoro come cameriere. Simile prospettiva non spaventa Carrie che sta per avere un bambino ed è felice nell'ansia dell'imminente maternità. Ma al locale dove George lavora vengono a sapere del furto ed egli è licenziato. Gli ultimi risparmi stanno rapidamente consumandosi, tuttavia la coppia vive abbastanza serena finchè un giorno Julia appare nella loro casa accompagnata dal suo avvocato. Ella deve vendere alcune proprietà ed ha bisogno della firma di George. Quando George rifiuta, Julia perfidamente gli ricorda che può accusarlo di bigamia. Carrie persuasa che i due fossero divorziati, è sconvolta dalla rivelazione e George decide di firmare il documento a condizione che Julia gli conceda il divorzio.

Ma l'intera faccenda è stata un tale colpo per Carrie che essa non porta a termine la gravidanza. Incapace di trovare un qualsiasi lavoro, George cerca di convincere Carrie che è stato meglio non aver avuto il bambino ma ciò uccide il suo amore per lui. La ragazza per la prima volta si ribella e grida a George che essa è giovane e vuol vivere. Disgustata dall'abulia di George, Carrie trova lavoro come ballerina di fila, e, più tardi, credendo che George voglia riconciliarsi con il figlio, per non essergli di intralcio, lo abbandona.

Dopo poco tempo Carrie comincia ad aver successo come attrice mentre George, ridotto ormai uomo finito ed in miseria, scende tutti i gradini della scala sociale ed è infine costretto a mendicare. Una volta egli incontra Carrie, che il successo e il benessere hanno resa più bella e giovane, ma poichè la ragazza sente ormai solo pietà per lui, rifiuta il suo aiuto. E mentre egli si trascina nella grande città inospitale, Carrie viene a sapere da Drouet che l'ha cercata per tentare inutilmente di riallacciare la vecchia amicizia tutto ciò che George aveva fatto per non perderla, rinunciando per amor suo alla sua posizione sociale ed all'onestà del suo nome.

La grande fortuna del cinema americano presso il pubblico di tutti i paesi, pur enormemente differente per cultura gusti e tendenze, è affidata piú ai Wyler che ai Thorpe, cosí come la generale considerazione di cui esso gode dal lato artistico è dovuta assai piú ai Wyler che ai Meyers. William Wyler rappresenta infatti uno di quei rari autori in cui qualità stilistiche notevoli, basate su un raffinatissimo mestiere, non sono disgiunte da un vivo e acuto senso dello spettacolo: dall'incontro di tali qualità nascono opere che al rigore di un linguaggio sempre sapiente, e a tratti addirittura ispirato, uniscono il fascino spettacolare di personaggi e situazioni narrative di pronto incontro con i gusti del pubblico. Di qui l'enorme successo di molte sue opere, quale *Jezebel, Wuthering Heights, Mrs Miniver, The Best Years of our Lives, The Hereiss,* nei confronti delle quali, nonostante quelle qualità di stile cui si accennava, piú di un appunto potrebbe muoversi in sede estetica proprio per il decadere degli interessi artistici dell'autore di fronte alle esigenze dello spettacolo. E non è da stupirsi che le opere in cui invece di tali compromessi non è piú traccia, come *Dead end* o *The Little Foxes* di assoluta coerenza stilistica e sincerità espressiva, siàno state destinate a un ben minore successo ed abbiano contribuito in misura ben piú tenue alla fama del regista. *Carrie* appartiene alla prima categoria di opere: film di attentissima fattura, di sicuro gusto, di notevoli risorse emotive, esso denuncia ad un analitico esame estetico, fratture di ritmo e squilibri narrativi che tradiscono evidenti pause e stanchezze ispirative dell'autore, ma di cui in sostanza egli sembra non curarsi, certo come appare di saper riscattare tali deficienze artistiche sul piano dello spettacolo attraverso il proprio accortissimo mestiere. Il film avrebbe dovuto, almeno a giudicare dall'originale letterario di Dreiser che ha fornito lo spunto per il soggetto e tenuto conto della particolare predilezione di Wyler per le indagini di psicologia femminile, essere centrato intorno alla figura di Carrie: da tale profilo esso si rivela nettamente inferiore, per acutezza di indagine psicologica e per ricchezza di notazioni umane, ad altre opere dell'autore, pur discutibili come si è detto, quali *Jezebel* o *The Heiress*. Infatti la figura della protagonista, impostata sicuramente all'inizio nella sua provinciale ingenuità, sviluppata in seguito con grande acutezza nella giustificazione della sua seduzione e della sua accettazione di una posizione equivoca, e portata infine, con un abile crescendo ritmato su una precisa coerenza interiore nelle apparenti contraddizioni, nel clima autentico della passione, diviene falsa e convenzionale quando piú acuta si fa la necessità di una sua intima coerenza: perde di concretezza, le sue reazioni si fanno arbitrarie, la sua ascesa diviene un pretesto e nel finale il personaggio è ridotto alla trasparenza di un fantasma tanto si è assottigliata la sua intensità umana e sentimentale. Forse ciò è da attribuirsi all'esigenza sentita da Wyler, giusta esigenza anche se non compiutamente soddisfatta, di evitare

l'errore di *Jezebel* o di *The Heiress,* cioè l'esagerato predominio nella vicenda dell'interprete femminile, ponendo accanto ad esso, e addirittura in contrasto con esso, un personaggio maschile di ricca personalità. Ed infatti in *Carrie* il personaggio maschile esiste in una solida concretezza umana: ricco di notazioni psicologiche appena accennate nelle premesse, impetuosamente svolto nella enfasi emotiva della passione e acutamente controllato, considerato a sé stante, anche nel finale. Da cui uno squilibrio evidente in tale finale, dovuto al predominare emotivo del personaggio che drammaticamente, almeno nella impostazione narrativa, avrebbe dovuto invece aver meno peso, e con il conseguente trasferirsi dell'accento emotivo della vicenda da un personaggio ad un altro senza una chiara giustificazione. Né crediamo che ciò sia da attribuirsi al diverso « peso » dei due interpreti, poiché se è vero che Olivier ha reso con maestria le complesse sfumature psicologiche del proprio personaggio, ci sembra che anche la Jones abbia tratto dal suo, secondo la impostazione conferitagli dal regista, quanto era possibile interpretandolo con notevole sensibilità ma non riuscendo a colmarne le evidenti lacune: riconferma di come la coerenza estetica dei personaggi nasca dal regista (basti pensare all'importanza nel personaggio di George del particolare della lobbia che egli non abbandona mai e ne definisce il carattere). Tali lacune sono piuttosto da attribuire, a nostro parere, a quel senso di spettacolo, e quindi alla ricerca della pronta commozione, costantemente presente in Wyler e a cui egli spesso non sa rinunciare in danno di una piena validità artistica: l'abbandono del lieto fine, motivo essenziale del cinema americano, non è infatti in *Carrie* un indice di rinuncia alle risorse spettacolari per una rigida obbedienza ad una assoluta coerenza interiore, ma piuttosto una voluta « variante » per « far centro » in modo ancor piú preciso nelle emozioni plateali. E mentre la vicenda, ricca di motivi umani psicologicamente approfonditi e correttamente inquadrata in una cornice ambientale abbastanza coerente con tutti i personaggi, appare sorretta da una ispirazione felice e da una sincerità emotiva dell'autore fino al suo culmine drammatico, e cioè fino alla frattura sentimentale fra i due protagonisti, in seguito essa si fa affrettata e sommaria, tendente soltanto a suscitare facile commozione attraverso un suo decadere sul piano del piú dichiarato e ovvio sentimentalismo e della piú facile retorica emotiva. Tutta la prima parte del film è infatti ottima per fattura narrativa, riflesso evidente di una coerenza emotiva: la descrizione del caratere provinciale di Carrie (e basterebbe il « gag » dell'« omelette au feu » che la spaventa a definirlo perfettamente), i suoi rapporti con Drouet, descritto con ricchezza di notazioni eccellenti, il graduale sorgere della passione per George e di questi per lei, sono di una sobrietà espressiva che trova il suo rilievo in una notevole coerenza stilistica. Anche la cornice ambientale, di quell'America di sapore provinciale dell'inizio del novecento favorita di Wyler, appare fusa con la vita e il dramma

dei personaggi: basti pensare alla funzione che esercita il grande «restaurant» nella psicologia dei tre personaggi, e al contrasto drammatico, durante la passeggiata di George e Carrie, fra la passione vibrante nelle loro frasi d'amore e il loro atteggiamento indifferente imposto dall'ambiente. Soprattutto pregevoli sono la lentezza graduale con cui è seguita la evoluzione psicologica dei personaggi, e la maniera allusiva, fatta di notazioni appena accennate e indirette, con cui sono resi i loro rapporti. Tale sobrietà cede poi il passo a una maggiore impetuosità narrativa, sostenuta da un montaggio piú serrato, che trova i suoi accenti migliori nella sequenza della fuga di George dalla propria casa, in cui l'effetto di carrello e panoramica ben suggerisce lo sbandamento interiore del personaggio, e nella sequenza del treno, culminante in un brano in cui il ritmo incalzante del montaggio e gli effetti sonori portano ad una piena intensità espressiva una situazione narrativa volutamente esasperata nei suoi termini emotivi. E se anche qualche difetto è individuabile, come talune coincidenze narrative piuttosto forzate e talune lentezze dovute anche ad un uso eccesivo e pleonastico delle dissolvenze, e se anche lo stile, pur figurativamente prezioso e di sicuro effetto, non è dell'eccellenza espressiva di *The Little Foxes* (a cui forse non era indifferente la maestria di Toland), pure tutta la parte iniziale del film appare persuasiva e coerente. Non meno ricca di pregi la descrizione della vita comune dei due protagonisti in cui il decadere di George è acutamente reso, e talora addirittura genialmente come nella inquadratura che lo presenta di spalle nel ristorante di seconda categoria celando in un primo momento la meschinità della sua nuova condizione, e in cui la descrizione dell'ambiente popolare e misero appare strettamente essenziale al dramma dei protagonisti. La prima grande frattura è palese nel colloquio fra i due, dopo l'incidente occorso a Carrie, nel quale incerta è la posizione emotiva di essi e addirittura risibile la disperazione di George per l'incidente dei pantaloni. E' evidente infatti, nei confronti delle premesse al sorgere della violenta passione fra i due protagonisti e del suo sviluppo, una insufficiente giustificazione estetica della frattura fra di essi: i motivi che spingono Carrie ad allontanarsi da George non risultano sufficientemente dimostrati, come lo sono invece nel romanzo di Dreiser ove l'abbandono trova la sua giustificazione nel confluire nella donna del disgusto verso il marito per la sua gioia per la mancata maternità e della insoddisfazione per la crescente povertà della loro condizione e per la incipiente senilità del marito. Dicendo questo, è ovvio, non si vogliono identificare i motivi della invalidità del personaggio di Wyler in una mancata aderenza, del tutto ingiustificata, a quello di Dreiser, ma soltanto istituire un confronto: mostrare cioè come, contrariamente a quelli del romanzo, i personaggi del film non appaiono coerenti nel momento cruciale del loro svolgimento emotivo. Ed infatti dalla frattura fra i due fino alla fine, la cadenza narrativa si fa episodica e incerta:

l'ascesa di Carrie appare troppo sommariamente enunciata contro il progressivo decadere di George, i loro rapporti divengono frammentari e oscuri, le reazioni psicologiche della donna, mancando una logica premessa, risultano ingiustificate (come l'abbandono della ricerca di George in ingiustificato contrasto con la gioia nel ritrovarlo), e il finale voluto e di maniera scade apertamente nel melodramma piú deteriore. Il che non toglie, a riprova della intelligenza di Wyler e dei suoi improvvisi accenti di genialità, che anche l'ultima parte dell'opera, pur con i gravi difetti suddetti, contenga motivi di notevole interesse: come la sequenza di notevole intensità emotiva, nella sua sobrietà narrativa, della solitudine di George dopo l'abbandono: dal suo vagare come sperduto per la casa, chiuso dal poetico dettaglio del ritrovamento della forcina, alle inquadrature che lo mostrano nella sua chiusa disperazione come schiacciato sul fondo nudo della stanza; come la descrizione del dormitorio pubblico, di immediato e aspro realismo, realizzata con un accorto effetto di grue, e in cui il sonoro ha una precisa funzione; come il dettaglio di acuta emotività delle povere cose che l'uomo trascina con sé nel fazzoletto; come il dettaglio, veramente geniale nella sua funzione anticipatrice della fine dell'uomo, della sua mano che tragicamente gioca con il rubinetto del gas il cui fischiare sembra un lamento.

La notevole quantità di tali motivi di interesse, conferma come « Carrie », pur nelle sue deficienze soprattutto di natura strutturale, sia opera di un certo rilievo. Se ad essa manca in definitiva un sentimento poetico unitario che le conferisca un'intima coerenza interiore, rimane pur sempre un'opera di notevole equilibrio stilistico. La pregevolezza dei requisiti tecnici assume infatti spesso un valore che investe significazioni di linguaggio: cosí il piano di ripresa la angolazione e il tipo di obiettivo usato nella inquadratura rispondono spesso non a mere esigenze fotografiche ma a precise intenzioni espressive; altrettanto dicasi per i movimenti della camera il cui valore va molto al di là di semplici intenzioni di equilibrio figurativo e che tendono a porre nel massimo rilievo i centri di attenzione delle inquadrature. In quanto al montaggio si è già detto come esso, se decade nella parte finale, sostiene in precedenza efficacemente il ritmo del film. E il sonoro, mentre si vale di dialoghi sobri e acutamente allusivi, mostra un uso sapiente dei rumori in funzione emotiva: cosí nel motivo ricorrente dei treni. Nei confronti di esso però una considerazione si impone e riguarda la musica, una musica cosí prepotentemente invadente da costituire spesso, pur nella sua funzione rievocativa di un'epoca, un elemento di insopportabile squilibrio, come nella sequenza del treno. Ma questa costante presenza di musica non narrativa nel film è un argomento troppo importante perché se ne possa trattare in modo esauriente in questa sede: per mostrare cioè come tale presenza sia assurda e da attribuirsi soltanto alla diffusa convinzione della presunta « infanzia » del cinema nei confronti degli altri linguaggi.

PHONE CALL FROM A STRANGER
(Telefonata a tre mogli)

Produzione: Fox Film, U.S.A.
Soggetto da un racconto di I.A.R. Wilie.
Sceneggiatura: Nunnaly Johnson.
Regia: Jean Negulesco.
Fotografia: Milton Krasner.
Scenografia: Lyle Wheeler, J. Russell Spencer.
Musica: Franz Waxman.
Interpreti:
Marie Hoke: Bette Davis
Binky Gay: Shelley Winters
David Trask: Garry Merrill
Fortness: Michael Bennie
Eddie Hoke: Keenan Wynn.

All'ultimo momento Jane Trask ha rinunciato a fuggire con l'uomo che credeva di amare ed ha confessato tutto a suo marito, l'avvocato David Trask. Questi non sa perdonarle e decide di allontanarsi da lei. All'aeroporto stringe amicizia con tre persone in procinto, come lui, di partire; Binky Gay, una soubrette, il dott. Fortness ed Eddy Hoke, un commesso viaggiatore dotato di un'esplosiva comicità. Durante il viaggio, avversato dal tempo, i quattro si scambiano i rispettivi indirizzi, con il proposito di incontrarsi di nuovo in futuro. L'aereo è costretto ad un atterraggio di fortuna; nella attesa ognuno di essi racconta un pò della propria vita. Fortness confessa a Trask un suo tremendo segreto: anni prima egli si rese responsabile della morte di un suo amico e di altre due persone in un incidente automobilistico, e si salvò solo grazie alla falsa testimonianza della moglie, la quale aveva dichiarato che a pilotare la macchina era il suo amico. Quella menzogna aveva distrutto con il suo onore, la sua felicità.

L'aereo riparte, ma dopo poche ore di volo precipita. L'unico superstite è Trask. Egli pensa di telefonare alle famiglie dei suoi amici. Dalla moglie di Fortness apprende che il figlio è fuggito di casa, perchè crede la mamma responsabile della morte del padre, verso il quale si era sempre mostrata fredda; egli ignora la colpa paterna. Sarà Trask che, rintracciatolo, gli spiegherà tutto e lo spingerà fra le braccia della madre. Da casa della soubrette gli risponde la suocera di questa; una vecchia cantante che, invidiosa del talento e della giovinezza della nuora, aveva fatto di tutto per ostacolarle la carriera.

Ora ella finge di essere addolorata. Ma Trask difende la memoria della ragazza, raccontando alla suocera che Binky tornava a casa reduce dai trionfi di Broadway e che le portava l'offerta di una parte importante in una rivista. L'ultima chiamata è per la moglie di Eddie che Trask va anche a visitare e trova, con sua sorpresa, paralitica. Ella racconta una storia commovente: la sua vita con Eddie, ch'ella trovava troppo fatuo e leggero, le era divenuta monotona, al punto di indurla a fuggire con un altro. Ma l'avventura doveva durare poco: un banale incidente d'auto l'ha resa paralitica. Nella disgrazia l'amante l'aveva abbandonata ed Eddie l'aveva ripresa con sè perdonandole ed essa aveva finalmente compreso che l'eterno sorriso del marito non era indice di leggerezza, ma di bontà e di serenità.

Commosso dal racconto, Trask le narra la propria situazione tormentosa. Essa lo invita al perdono, convincendolo che solo così potrà riacquistare la felicità, Trask telefona alla moglie, annunciandole il suo ritorno.

E' veramente triste che la forza e il valore del cinema americano, forza e valore assai piú importanti di quanto non si voglia

generalmente riconoscere, siano destinati ad essere dispersi da tanti autori di mestiere che sovrappongono al volto autentico del cinema americano, al volto aspro e tragico di primordiale vitalità e di disperata lucidità interiore dei Wilder dei Chaplin dei Meyers degli Houston dei Ford dei Vidor, una maschera scialba e imbellettata, priva di significazione e di stereotipata fissità. E tale loro opera di demolizione dei valori poetici trova un validissimo appoggio in quella piaga del divismo che ancora oggi deve essere considerata come il piú nefasto prodotto del mondo del cinema.

Fra tali autori di mestiere un posto di notevole rilievo, per numero di film diretti con impiego frequente di divi celebri, spetta a Jean Negulesco, romeno di origine e amricano di adozione, il cui nome è legato a opere di scarso valore artistico ma di enorme successo commerciale quali *Humoresque* o il celeberrimo *Jhonny Belinda*. E non potrebbe essere diversamente se si riflette sulla conoscenza addirittura raffinata che Negulesco ha dei gusti del pubblico, a come egli sappia sempre con assoluta sicurezza dove si appuntino le preferenze degli spettatori e come fare per soddisfarle nel modo migliore. Non è quindi il caso nei suoi riguardi, come nei confronti di numerosi altri autori americani, di tentare un analitico studio delle sue opere, per risalire attraverso gli elementi comuni di esse all'essenza del mondo interiore dell'autore e alle caratteristiche della sua personalità artistica: e ciò in quanto non esiste in lui una coerente unità sentimentale e fantastica, né l'esigenza di esprimersi attraverso un autonomo e personale stile. Negulesco è l'artigiano che confeziona prodotti diversi a secondo delle richieste e valendosi dell'opera di altri collaboratori: non è da stupirsi quindi se i suoi film non rispondono ad alcuna particolare esigenza emotiva e sono del tutto sforniti di ogni messaggio poetico: sono meccanismi costruiti secondo determinati schemi minutamente preordinati e che a quegli schemi soltanto obbediscono. I loro motivi d'interesse, non essendo essi opere d'arte, variano pertanto in dipendenza della diversa perizia dei suoi collaboratori e del vario successo con cui le loro personalità sono riuscite a trovare un punto d'incontro e un'unità, se non ispirativa, almeo tematica o di atmosfera. Cosí in *Humoresque* o in *Jhonny Belinda,* ad esempio, i motivi d'interesse andavano ricercati assai piú nella perizia degli interpreti principali, capaci di conferire coerenza psicologica ai loro personaggi, che nella autentica felicità espressiva del regista. Non diremmo che il meccanismo alla base di questo *Telefonata a tre mogli* sia tra i più adatti, fra quelli scelti da Negulesco in relazione alle sue limitate possibilità di artigiano: il soggetto del film si sarebbe infatti prestato ad una poetica interpretazione di quel dramma dell'esistenza che è costituito dalla sua insopprimibile soggettività e per la quale gli uomini sono chiusi in prigioni incomunicabili dalle quali sognano inutilmente di evadere. Ma naturalmente tale approfondita analisi drammatica era superiore alle possibilità

di Negulesco, il quale si è limitato a cogliere dalla storia gli effetti piú vistosi, sviluppandoli secondo una scoperta ricerca dell'effetto spettacolare e sacrificando del tutto e le poetiche significazioni cui il soggetto avrebbe potuto offrire spunto e financo la problematica umana dei personaggi, presto ridotti a vuoti schemi privi di ogni consistenza e di sapore quasi macchiettistico. Nessuno di essi risulta infatti approfondito psicologicamente, né nessuno di essi si investe mai nel suo drammatico tormentarsi di poetiche significazioni: esse sono pedine di un gioco meccanicamente costruito e via via piú scoperto, e nel quale il loro ruolo è fissato non da esigenze di ordine estetico ma da risorse di ordine spettacolare. I personaggi rimangono tutti sostanzialmente estranei nella loro concreta umanità, nonostante il gran parlare che essi fanno per raggiungere una certa concretezza, per difinirsi cioè in qualche modo in un momento e in un ambiente della vicenda: se qualcuno di essi, come la soubrette o il commesso viaggiatore o la vecchia cantante, assume un piú vivo risalto e in definitiva una piú palese umanità, ciò è d'attribuirsi essenzialmente, oltre che alla perizia degli interpreti (soprattutto della ottima Shelly Winters), anche alla loro intrinseca maggiore superficialità e semplicità, che consente di definirli in pochi tratti in modo abbastanza compiuto. Nei riguardi di altri, come l'avvocato il dottore e le loro famiglie o la moglie paralitica, in cui l'elemento drammatico avrebbe richiesta valida giustificazione, mancando essa totalmente, i personaggi restano su un piano didascalico che tradisce anche il sostanziale disinteresse dell'autore. Da ciò deriva quel senso di freddezza e di superficialità che circola in tutto il film, aggravato dalla verbosità con cui i protagonisti sono costretti a esprimersi anche se superficialmente, con un decadere di ritmo, che il regista tenta vanamente di riscattare con pleonastici movimenti della camera e con un intensificarsi tutto esteriore della frequenza degli stacchi di montaggio durante le lunghe scene di dialogo. E della impossibilità per Negulesco di conferire a vicenda e personaggi una unità tematica, deriva anche il ricorso a diversivi, che se generano evidenti squilibri nella costruzione narrativa (il forzato atterraggio dell'aereo, la canzone cantata dal marito della soubrette, l'incidente di auto) esplicano però la precisa funzione nei confronti del pubblico di fare da catalizzatori delle sue reazioni emotive vietandogli di approfondire le incongruenze le banalità e le fratture della vicenda. E infatti nell'episodio del medico risulta sbrigativamente e addirittura risibilmente risolto il suo conflitto famigliare, elemento culminante in senso drammatico, mentre nell'episodio del commesso viaggiatore si scivola nella piú aperta retorica rinunciando del tutto a una approfondita indagine umana. L'episodio della soubrette è l'unico che nella doppia narrazione soggettiva, della suocera e dell'avvocato, mostri qualche interessante significato nelle intenzioni satiriche o sentimentali dei due racconti: purtroppo troppo sciatto e anonimo è lo stile di Negulesco, e troppo, al solito, superficiali e distanti i suoi interessi, perché

tali intenzioni arrivino a concretarsi in senso espressivo, da cui una invalidità sul piano estetico anche di questo episodio che appare quello in cui il regista si è piú impegnato. Il mestiere di Negulesco non raggiunge mai d'altra parte un rigore stilistico che valga a renderlo significativo in se stesso: nel senso che il film si vale di un ottima fotografia, di una sapiente illuminazione, di trucchi addirittura ottimi, (particolarmente nella sequenza dell'incidente in macchina), ma non assume mai autentico rilievo il suo linguaggio, in cui l'inquadratura è spesso generica e mai formalmente eccellente anche se corretta, e in cui il montaggio mostra gravi fatture ritmiche non soltanto per la presenza di sequenze di inquadrature lunghe alternantisi in banali angolazioni corrispondenti, ma anche per una poco armonica connessione fra i racconti derivati e la narrazione principale. La stessa ambientazione scenografica riflette il tono di generale anonimità stilistica del film, cosí come ossequiente alle regole della piú consueta fattura è il commento musicale.

Ma del resto la storia del cinema c'insegna che non è dai Negulesco che è lecito attendere opere, anche se non d'arte, di alto mestiere.

THE MIRACLE OF OUR LADY OF FATIMA

(Il Miracolo di Nostra Signora di Fatima)

Produzione: Warner Bros, U.S.A.
Scritto e sceneggiato da Crane Wilbur e James O' Harlon.
Gruppo di produzione: Bryan Foy.
Regia: John Brahm.
Musica: Max Steiner.
Fotografia: Edwin Dupar.
Interpreti: Gilbert Roland - Angela Clark - Frank Silvera - Jay Novello - Richard Hale - Norman Rice - Frances Morris - Carl Millitaire - Susan Wherry Jackson.

Nel 1919 *il Portogallo diventa repubblica socialista. Il governo si schiera contro la religione e gli agitatori politici annunciano ai comizi che anche la Chiesa Cattolica, come la monarchia, sarà in breve distrutta. Passano* 7 *anni, anni di persecuzione contro la Chiesa. Nel frattempo il paese è sconvolto da* 16 *rivoluzioni e* 16 *dittatori socialisti si susseguono, tutti nemici della religione. Ma la popolazione non rinuncia alla fede, e nei grandi e piccoli centri manifesta il suo attaccamento alla chiesa.*

In una taverna di Fatima, piccolo villaggo della regione montana di Ourem, Hugo Da Silva, discendente da buona famiglia, diventato vagabondo e ateo, cerca invano di persuadere Antonio Dos Santos, un pacifico e timido abitante del luogo, a vendere la terra che possiede nella vicina località chiamata Cova, dove Maria Rosa, sua moglie, manda spesso la loro figlia decenne a pascolare le pecore.

Un giorno Lucia e i suoi due cuginetti, Jacinta e Francesco, pascolando il gregge a Cova, sono impressionati da strani fenomeni: lampeggia e tuona mentre il cielo è sereno. Improvvisamente, in una nuvola di nebbia luminosa, addensatasi fra i cespugli, scorgono una figura di donna circondata da una aureola. Con voce soave ella dice ai bambini che tornerà ad apparire nel medesimo posto il 13 *di ogni mese per sei mesi consecutivi. Aggiunge anche che l'amore verso Dio darà loro la forza di resistere al male e quindi la salvezza.*

La notizia del miracolo si diffonde in un baleno nel villaggio e nei dintorni. Il parroco di Fatima suppone che si tratti di immaginazione dei tre ragazzi e non dà importanza alla notizia.

Pellegrini cominciano ad affluire, sebbene il commissario del luogo abbia proibito qualsiasi manifestazione religiosa.

Un mese dopo la prima apparizione, la festa di S. Antonio, mentre i tre bambini cercano di raggungere Cova per attendervi la visione, il commissario tenta di arrestare Lucia. Hugo interviene e la libera.

Il miracolo si ripete. L'affluenza dei pellegrini esaspera la polizia che fa arrestare il parroco e chiudere la chiesa. Il commissario vorrebbe costringere i tre bambini a dichiarare che tutte le voci sulla visione sono false e che nulla di sovrannaturale è avvenuto a Cova. Ma i bambini rifiutano di mentire.

Il 13 Ottobre, una folla di numerosi fedeli affluisce a Fatima e nonostante una pioggia torrenziale si reca a Cova per assistere al miracolo. Improvvisamente la pioggia cessa, spunta il sole e in una luminosa nebbia la divina visione appare ai tre bambini. Lucia supplica l'Immacolata di dare la percezione della Sua presenza alla folla che nulla vede. D'un tratto il sole diventa rosso fiammante e girando vorticosamente come una ruota, spande raggi di mille colori. La folla cade in ginocchio. 13 Ottobre 1951: Fatima, visitata da milioni di pellegrini, è diventata una bella città, Lucia, fattasi suora, prega nella cattedrale sulla tomba di Jacinta e di Francisco. Prega anche Hugo che professa ora la sua fede: «Solamente i pazzi non credono in Dio».

La sorprendente versalità di Brahm nel transitare da un genere ad un altro in opere diseguali per clima e per stile, e gran parte delle quali poveramente artigiane, è un chiaro indice della scarsa omogeneità e coerenza del suo mondo interiore, piuttosto orientato alla ricerca di facili motivi spettacolari che alla studiosa indagine di un ambiente e della psicologia dei personaggi. Ed infatti le migliori fra le tante sue opere di livello dichiaratamente commerciale, sono quelle come *The Lodger* o *Hannover Square*, che pur senza pervenire all'affermazione di motivi poetici, mostrano una notevole cura formale soprattutto nella composizione figurativa. Un film come *Il Miracolo di nostra Signora di Fatima* avrebbe peraltro richiesto nell'autore qualità di fantasia poetica e di intensità espressiva ben piú alte e vibranti di quelle di Brahm, il quale si è avvicinato alla ardente materia del film con una evidente freddezza e con una impossibilità di partecipazione ai motivi lirici di essa. Mancando nell'autore tali qualità poetiche, il film non poteva che difettare di quell'acceso misticismo che avrebbe dovuto costituirne il clima emotivo ed il messaggio artistico, e non poteva cadere che nel convenzionale, nell'enfatico e nel retorico: conseguenze inevitabili del tentativo dell'autore di conferire esteriormente all'opera un clima che avrebbe dovuto nascere viceversa all'interno di essa, dallo spirito di una fede che trionfa sulle avversità e sulla incredulità. Anziché rendere l'emozione lirica di tale acceso conflitto attraverso l'indagine intima dei personaggi inquadrati in un ambiente in cui il loro dramma mistico potesse assumere echi universali, Brahm ha piattamente puntato sulle risorse spettacolari della vicenda, sui piú vistosi contrasti e sui piú esteriori conflitti: ne è risultato naturalmente un disperdersi di quell'afflato mistico che avrebbe potuto costi-

tuire motivo di fremente emozione lirica. E di tale sostanziale non partecipazione emotiva dell'autore ha risentito anche la recitazione degli attori, freddi ed incerti eccezion fatta per l'interprete principale, mentre l'enfatico commento sonoro ha contribuito a rendere piú evidente la falsità di molti accenti dell'opera. I cui unici meriti devono ricercarsi in una certa cura formale che non assume però mai autentica dignità di stile: essa non riesce infatti a conferire valore estetico al linguaggio, in cui l'inquadratura è quasi sempre priva di intenzioni espressive e in cui il montaggio è anonimo e senza nerbo. Anche l'impiego del colore appare improntato piuttosto alla ricerca di vistosi effetti, specie attraverso tonalità fortemente chiaroscurate, che ad inderogabili intenzioni espressive. E ancora una volta, l'illustre eccezione del capolavoro di Bresson, di fremente intensità lirica e di sentita religiosità, è rimasto senza seguito.

IVANHOE

Regia: Richard Thorpe.
Produzione: Pandro S. Berman, U.S.A.
Interpreti:
Ivanhoe: Robert Taylor.
Rowena: Ioan Foutain.
Rebecca: Elisabeth Taylor.
De Bois-Guilbert: George Sanders.

Siamo al XII *Secolo, al tempo della III crociata. Ivanhoe, cavaliere sassone parte alla ricerca del suo Re, Riccardo Cuor di Leone, disperso nel ritorno da Gerusalemme. Travestito da trovatore, Ivanhoe arriva in Austria e si ferma dinanzi a un castello nel quale egli ha motivi per credere che il suo Re sia prigioniero. Egli canta e ben presto cade ai suoi piedi una borsa contenente un biglietto firmato Riccardo. Il Re è prigioniero di Leopoldo d'Austria, e il principe Giovanni, fratello di Riccardo si è rifiutato di pagare il riscatto voluto per la sua liberazione. Senza dubbio egli spera di avere il trono, con la complicità di alcuni cavalieri normanni. Ivanhoe rientra in Inghilterra deciso a radunare il danaro sufficiente per la liberazione di Riccardo. Sempre travestito egli incontra nella foresta di Skerwool due cavalieri normanni partigiani del principe Jean: essi sono De Bois Guilbert e Hugue De Bracy. Ivanhoe li invita a riposarsi al castello vicino di Rothervood.*

Il vecchio non ha mai perdonato a suo figlio Ivanhoe la partenza per la crociata ed egli lo crede morto. Ivanhoe si fa riconoscere solo da un vecchio servitore che lo introduce da Rowena graziosa pupilla del suo vecchio padre. Ivanhoe e Rowena si amano da diverso tempo. Durante il banchetto che si svolge Rowena obbliga i due cavalieri normanni a riconoscere di essere stati battuti da Ivanhoe durante un torneo. De Bois Guilbert esprime le sue intenzioni di vendicarsi un giorno. Il vecchio Cédrich finisce per riconoscere, benchè travestito, il figlio Ivanhoe e perdonarlo. Ivanhoe sfida nuovamente i due cavalieri normanni a incontrarsi nel prossimo torneo a Ashby e prega Rowena d'intervenire.

Al torneo che ha luogo ad Ashby presenziano il principe Rowena e Cedric, Rebecca e suo padre Isaac, Ivanhoe, dopo la vittoria su cinque cavalieri normanni, cade ferito nell'incontro con De Bois Guilbert.

Ivanhoe è trasportato nella capanna di Rebecca che lo cura. Alcuni mandatari del principe Jean prelevano Isaac e Rebecca, Rowena e Cedric

per condurli prigionieri. Ivanhoe, benchè ferito, è fuggito nel bosco insieme ad altri sassoni. Egli riunisce tutto il danaro per il riscatto del suo Re Riccardo poi assale il castello di De Bois Guilbert. Questi fugge con Rebecca. Ivanhoe ha inviato in Austria degli uomini a prelevare il Re Riccardo. Durante un ultimo scontro fra Ivanhoe e gli uomini di De Bois Guilbert questi dà ordine di uccidere Ivanhoe, ma giunge in tempo a salvarlo il Re Riccardo.

Uno dei record piú decantati dagli ammiratori di Thorpe, poiché pare che ve ne sia qualcuno, è il fatto che egli sia riuscito in sei anni a realizzare settantadue *western,* venticinque film e numerosi cortometraggi. Noi ci stupiamo che, data la levatura dei suoi film, egli non riesca a fare molto di piú: poiché è evidente che nel caso di Thorpe non può parlarsi della abilità artigiana o della versatilità inventiva, sia pure di mestiere, di un Negulesco o di un Manckievitz, ma del piú sciatto e logoro mestiere, talmente poco qualificato da non vietargli di transitare con la piú grande tranquillità e con la piú assoluta insincerità dalle commedie musicali ai drammi storici. Questo *Ivanhoe* per la ricerca di effetti spettacolari, nella costruzione dei personaggi e nello svolgimento degli avvenimenti, e per la anonimità totale del suo linguaggio, non immune peraltro da alcune deficienze tecniche, si raccomanda come uno dei piú cospicui esempi di opere in cui tutti gli elementi, dalla scelta degli attori, dominata dagli interessi del box-office, all'uso plateale e vistoso del colore, ai grossolani espedienti narrativi di sicuro effetto, hanno come unico obiettivo di far presa nel modo piú evidente e vistoso su un pubblico che non voglia guardare troppo per il sottile e che sia disposto a superare coraggiosamente le stanchezze di ritmo che rendono la narrazione faticosa e asmatica. Il film non ha infatti nemmeno il pregio di un franco volgersi alla cadenza e alle risorse del romanzo di avventure, con il suo ingenuo ed esteriore ma sincero dinamismo: si paluda spesso di ambizioni psicologiche, attardandosi a voler indagare l'intima essenza dei personaggi e senza naturalmente pervenire al minimo approfondimento: i convenzionalismi e la retorica fanciullesca dell'originale letterario risultano pertanto largamente piú evidenti nel film, nel quale non sono da riscontrare nemmeno quei pregi formali ormai consueti in opere del genere. Inquadrature realizzate nel più piatto dei modi, i cui elementi interni ed esterni non assumono mai alcun risalto, si succedono in un montaggio stanco e privo di inventiva. Qualche raro effetto sonoro di rilievo e qualche fuggevole effetto cromatico gradevole, sono sommersi da un uso quasi sempre pleonastico ed eccessivo del sonoro, specie per quanto riguarda il commento musicale, e da un uso del tutto casuale o spettacolare del colore, senza alcuna funzione espressiva e spesso, specie nei movimenti di panoramica, piuttosto confuso. E i « divi » non fanno che render tutto piú convenzionale, apponendo a questo confuso pasticcio l'ultima sigla del peggior cinema americano.

Cinematografie minori

ANDRINE OG KJELL

(Andrine e Kiell)

Produzione: Norsk Film, Norvegia.
Soggetto: Gisken Wildenvey.
Sceneggiatura: Kaare Bergström.
Regia: Gaare Bergström.
Direttore della fotografia: Ragnar Sörensen.
Musica: Sverre Bergh.
Interprete: Inger Marie Andersen.

Andrine e Kjell frequentano la stessa scuola privata Borck a Storvaagen. In estate finiranno gli studi — lei ha sedici anni, lui diciassette. Andrine è cresciuta tra estranei, perché la sua mamma, dopo una triste storia d'amore, ha dovuto lasciarla ed andarsene in America. Di là però provvede a lei e le manda i mezzi per studiare. Kjell è un ragazzo un pò scapestrato e dovrà ripetere l'anno.

Andrine, che ha preso in affitto una cameretta presso i genitori di Kjell, in un primo tempo disprezza Kjell. Ma poi capisce che è un ragazzo incompreso a cui nessuno vuole veramente bene e comincia ad affezionarsi a lui, ricambiato da Kjell.

Alla festa scolastica, Kjell, invece di andare con Andrine, geloso di un suo compagno, non si fa vivo e va a trovare una donnaccia che vive su di una barca nel porto.

Pochi giorni dopo, Kjell invita Andrine ad andare a vedere i fuochi notturni. Andrine promette di andare, ma la cattiveria di Maaalfrid, sorella di Kjell, che le bagna il vestito che dovrebbe indossare, la costringe ad andare in ritardo all'appuntamento. Vi giunge trafelata e si ferma fuori nella notte stellata con Kjell. I due ragazzi rientrano tardissimo, e Andrine viene insultata e cacciata di casa da Maalfrid.

Andrine si rifugia da un'amica, dove Kjell va a trovarla spesso; anche troppo spesso perché essa vorrebbe restare tranquilla a studiare.

Anzi una sera Andrine manda via bruscamente Kjell, che disperato si rifugia presso la donna della barca.

Il giorno seguente Andrine viene a sapere che Kjell ed altri ragazzi, dopo essersi ubriacati, entrati di notte nella scuola dalla finestra, per fare una bravata, vi si erano addormentati.

Nel frattempo la scuola aveva preso fuoco e Kjell è in pericolo di vita.

Poco dopo, infatti, la mamma di Kjell porta ad Andrine l'orologio di Kjell, che il ragazzo in punto di morte ha voluto fosse lasciato a lei perché essa lo ricordi sempre.

Le indagini minutamente psicologiche, in chiave piú o meno dichiaratamente sessuale, di personaggi aspramente tormentati in un'atmosfera di intimismo doloroso e chiuso, costituiscono uno dei dei motivi fondamentali della letteratura nordica, ivi compreso il teatro. Lo stesso Ibsen assunse ad un certo momento nelle sue opere

un tono che voleva essere rivoluzionario per i suoi tempi, soprattutto nei confronti dell'indipendenza morale e materiale della donna, ma che in sostanza ricalcava i cari temi di una macerazione costante di personaggi ripiegati su se stessi e in definitiva incapaci di una evasione. In un clima di disfatto crepuscolarismo, di sospesa incertezza morale, i personaggi della letteratura nordica si muovono con doloroso automatismo (si pensi a Strindberg) convinti di una sorta di tragica fatalità che grava su di loro rendendo inutile ogni sforzo e ogni tentativo. Il cinema nordico, fin dalla origine, ereditando questo pessimismo sommesso e acuto di personaggi e di situazioni, lo inquadrò sullo sfondo di quella natura primitiva, posta nella letteratura quasi come una aspirazione di salvezza lontana ed irraggiungibile, facendone un elemento di contrappunto drammatico alla disperata solitudine dei personaggi: il cinema nordico è infatti storicamente il primo in cui la scenografia naturale assume un valore narrativo e addirittura poetico.

Tali caratteristiche di intimismo doloroso e del tormento a vuoto dei personaggi, posti in drammatico contrasto con la solennità e con la pace di un profondo senso della natura, sono presenti anche in questo film; purtroppo l'autore, riesaminandone i termini senza un afflato di autentica poesia, ha finito con l'avvilirli in un confuso dramma i cui motivi, spesso gratuiti e quasi sempre esteriori, non arrivano a concretarsi in una sintesi chiara nelle sue premesse, conseguente nei suoi sviluppi e necessaria nelle sue conclusioni. Il personaggio centrale del giovine, intorno al quale dovrebbero ruotare tutti gli altri e l'intera vicenda, vorrebbe infatti riesprimere, in termini in un certo senso modernizzati, le ansie e la insoddisfazione cui si accennava: ma arbitrario incerto ed oscuro nella impostazione psicologica, il suo dramma appare affidato, anziché ad una intima necessità interiore, a casuali e fragili motivi il piú delle volte estranei a quelli che dovrebbero costituire le cause del suo nomadismo morale. La incomprensione del mondo che lo circonda, la sua estraneità e il suo disinteresse alla vita che è costretto a condurre, che lo inducono a crisi di abbrutimento alternate a inconsulti movimenti di rivolta, la inevitabile conclusione tragica della sua esistenza, sono motivi soltanto enunciati che restano sostanzialmente estranei agli altri personaggi e al mondo descritto. Nei confronti del quale, è evidente, essi non possono assumere il valore di autentici e significativi atti di accusa proprio in quanto tale mondo, e quindi le cause delle deviazioni del personaggio centrale, non è efficacemente rappresentato, né quindi sottoposto dall'autore a giudizio. Da ciò una generale provvisorietà della vicenda ed una insufficiente precisazione anche degli altri personaggi: fra i quali quello della giovane è il meglio descritto, nella sua ostinata e limpida conseguenza interiore, mentre gli altri, il padre la madre la sorella quelli della scuola e della banca, risultano addirittura risibili tanto sommaria è la loro descrizione dei loro caratteri e tanto for-

tuiti i loro casi. Soprattutto debole e incoerente appare il personaggio della sorella, che dovrebbe assolvere nel film una funzione essenziale e che transita senza alcuna giustificazione da un atteggiamento psicologico ad altro opposto: ostile senza ragione al fratello, gelosa di lui pur non amandolo, subdola senza interesse verso la giovane, la quale, come si è detto, resta il personaggio meglio descritto, tenuto su un tono monocorde ma singolarmente coerente: ed infatti i momenti migliori del film, anche per merito dell'interprete Marie Andersen, sono le scene d'amore fra i due giovani, nelle quali la scenografia naturale ha una sua suggestiva funzione ambientale anche per merito della plastica fotografia, e la scena dei due distesi sul letto, di una sorvegliata sobrietà ma di abbastanza intensa emozione, che giustifica il finale del film. Per il resto esso non è che un succedersi di pretesti narrativi che tradiscono una non troppo fervida immaginazione: da cui il ricadere continuo dello svolgimento narrativo su analoghe situazioni con stanchezze e fratture ritmiche, o l'accettazione di spunti secondari, come quello della scuola, destinati a rimanere senza seguito, o l'indugiare in un anonimo documentarismo, come negli esterni al porto, o come in molte inquadrature di laghi montani. E se in talune occasioni è riscontrabile qualche felice intuizione nell'uso dei mezzi espressivi, come l'impiego di effetti di carrello in avanti per porre appropriatamente in risalto taluni elementi dell'inquadratura con esclusione dal campo di altri, o come la deformazione sonora della musica del tango quando il protagonista ubriaco attraversa la sala da ballo a identificare il suo stato di esaltazione, sorge legittimo il dubbio che le felici intuizioni siano del tutto casuali, tale è la anonimità generale di linguaggio, cioè la mancanza di un personale stile, la ingenuità e la incoerenza della costruzione narrativa, la scoperta retoricità della impostazione tematica.

SÜNDIGE GRENZE

(Frontiere del peccato)

Produzione: Central-Cinema-Comp., Germania.
Regia: R. A. Stemmle.
Soggetto: Gerda Corbett e Marta Moyland.
Fotografia: Igor Oberberg.
Scenografia: Mathias Mathies, Ellen Smith.
Musica: Hzebert Trantow.
Interpreti: Dieter Borsche - Inge Egger - Peter Mosbacher - Jan Hendriks - Julia Fjorsen.

L'azione si svolge sulle frontiere occidentali della Germania tra il Belgio e l'Olanda. Fra le bande di contrabbandieri formatesi dopo la guerra, le ''Brigate del Diavolo'' sono le più audaci e le più pericolose. Esse agiscono esportando in contrabbando caffè dal Belgio in Germania e importando prodotti chimici e materiale ottico. I funzionari di polizia e della dogana sono impotenti a combattere con-

tro le forze superiori dei contrabbandieri, che valicano le frontiere a centinaia e migliaia.

Adolescenti e ragazzi sono strumenti a buon mercato nelle mani di adulti che non hanno alcun scrupolo. Tutti gli sforzi intesi a correggere questi che sono le vittime di un epoca torbida sono inutili. Non sono infatti solo ''i capi'' poco scrupolosi che traggono profitto dallo spirito avventuroso della gioventú, ma i genitori stessi aiutano le imprese dei loro figli per averne vantaggio. La storia del film è la caccia che la polizia, attraverso suoi espedienti, conduce nei confronti dei contrabbandieri agli ordini di un giovine capo senza scrupoli, coadiuvato da una giovane, che egli ha tentato invano di sedurre.

Passano sullo schermo scene sinistre; si vedono i contrabbandieri assalire il treno in corsa, agire fra le roccie di cemento delle vecche fabbricazioni hitleriane o oziare nella bettola ''Au Lampion'' eseguendo inebetiti un boogie-woogie, fuggire infine davanti ai cenni inferociti della folla o affrontare lotte vertiginose dall'alto di una torre d'officina abbandonata. Alla fine la giovane, di cui si è innamorato il giovane commissario di polizia, finirà per condurlo alla punizione del colpevole.

Il valore della personalità di R. A. Stêmmle, dopo la momentanea infatuazione del sopravalutato *Berliner Ballade,* può ormai essere ricondotto ai giusti limiti di un modesto artigianato. Le qualità, purtroppo non tutte originali, del suo film migliore sono infatti rimaste un episodio senza seguito nelle opere successive, trasferite sul piano di ún deteriore commercialismo, come *Abbiamo vinto,* o confinate nel troppo esteso territorio delle buone intenzioni, come questo *Frontiere del Peccato.* Il cui spunto, l'esame delle tristi condizioni morali in cui è decaduta la gioventú del dopaguerra costretta dal bisogno ai piú loschi traffici e vivente in una sordida promiscuità, avrebbe potuto offrire materia di ben piú fremente requisitoria contro un mondo ingiusto verso l'infanzia e la gioventú e di ben piú alto messaggio di solidarietà umana. Stemmle non ha invece sentito poeticamente il tema del film e poiché è ormai noto che non sono le intenzioni piú o meno programmatiche a dar vita all'opera d'arte, dal suo evidente distacco emotivo dalla materia narrata e dai personaggi è nata un'opera in cui gli elementi tematici appaiono al servizio non della personale visione critica del mondo, ma dei piú facili interessi spettacolari. Tale atteggiamento dell'autore, cioè in definitiva le sua incapacità di investire fatti di cronaca di poetico significato, è palese nella costruzione psicologica dei personaggi, tutti di maniera ed ossequienti alla piú elementare letteratura d'appendice, e nella costruzione narrativa, intesa a cogliere degli avvenimenti piú che l'intimo significato i piú vistosi colpi di scena. Naturalmente non è da stupirsi se di conseguenza tutto il film sia risultato anonimo e causale: dai moventi che dovrebbero giustificare le azioni dei personaggi, soprattutto quelle della protagonista insufficientemente definita e contraddittoria, agli sviluppi narrativi, confusi e densi di continui diversivi costituenti troppo scoperti pretesti, allo stesso significato dell'opera che, mentre denuncia una triste situazione di fatto, non ne addita

alcuna poetica soluzione. Si obietterà, e nessuno è piú di noi d'accordo con tale tesi, che non è compito dell'artista proporre e additare soluzioni in quanto egli sente poeticamente personaggi e situazioni e si limita ad esprimerli nella sua personale visione di un mondo. Ma è proprio la visione personale, in senso poetico, di un mondo che manca a Stemmle: i suoi personaggi e le loro vicende non si sollevano dalla cronaca nera da cui sono tratti e non assumono alcun significato trascendente, non divengono cioè mai termini di un conflitto poeticamnete espresso e poeticamente risolto. Da cui il dubbio che quanto di torbido e malsano circola nell'atmosfera del film, nasca, anzichè da un'intima esigenza dell'autore, dal suo desiderio di cogliere pronte sollecitazioni spettacolari attraverso facili espedienti: poichè la descrizione, peraltro sommaria e casuale, degli ambienti equivoci dei vizi e delle promiscuità della gioventú non assume mai la violenza e il sapore di un atto d'accusa e di una sincera denuncia; né è elemento di opposizione drammatica efficace ad un altro mondo, quello della legge, essendo questo descritto in termini di superficialità e di ingenuità addirittura grottesche. Per non parlare dei personaggi di contorno, quali l'antiquario o l'autista, addirittura risibili. Lungi dal porre come preordinato obiettivo all'opera di Stêmmle finalità moralistiche, non possiamo però esimerci dal chiedere che egli assuma nei confronti della materia narrata un atteggiamento, rivelatore del suo mondo interiore, che si concreti in modo piú preciso che non in termini vagamente programmatici. Soltanto nel finale, quando i fanciulli sostano dietro il reticolato dinanzi al cadavere del capo e i loro volti esprimono il dissolversi di un orrido incubo, forse vissuto con avventurosa incoscienza, una certa emozione è palese quale frutto di una piú intima partecipazione dell'autore. Per il resto i pochi motivi di interesse del film vanno ricercati in elementi di carattere eminentemente linguistico e tecnico: come la perizia, soprattutto di montaggio con sapientissimi attacchi sul movimento, con cui sono realizzate le sequenze, peraltro troppo insistite, dei ragazzi che assalgono i treni; come la luminosità di certe tonalità fotografiche, soprattutto all'inizio; come la spontaneità recitativa di alcuni dei piccoli interpreti.

ELJUDAS
(Il Giuda)

Produzione: I.F.I., Spagna.
Regia: Ignazio Iquino.
Soggetto: Rafael J. Salvia.
Fotografia: Pablo Ripoll.
Scenografia: Miguel Lluch.
Interprete: Antonio Vilar.

In un villaggio della Santa Montagna di Montserrat si rappresenta tutti gli anni la Passione di Nostro Signore Gesù Cristo. Gli attori sono

gente semplice ed umile. Da sempre, in Esparraguera, la parte del Giuda è affidata all'attore più esperto. Mariano la rappresenta da anni.

Però Mariano non gode di simpatie. E' il Giuda nella Passione e fuori di essa. E' ambizioso e crudele. E soprattutto è invidioso. Mariano maltratta i bimbi del paese. Butta fuori di casa il suo proprio fratello.

La vanità di Mariano non ha limiti ed egli aspira alla prima parte della Passione, quella che suscita l'ammirazione di tutti e fa di tutto per far incolpare l'attuale interprete della parte di Gesù di furto per portargli via la parte.

Ma la parte di Gesù richiede non solo qualità di attore, ma anche pietà e dignità. Mariano è privo di queste e di sentimenti religiosi. Con tutto ciò, di fronte al pericolo di sospendere le rappresentazioni, si decide di fargli fare una prova.

La prova non è convincente. Si effettua con la scena della Samaritana e questa parte è tenuta da una donna che Mariano tiene sotto la minaccia di confisca dei beni per compensare un debito. Risulta impossibile dare una vera sincerità ai personaggi.

Mariano adotta una nuova condotta. Per attirarsi delle simpatie, tratta affettuosamente i bimbi, alla donna che rappresenta la Samaritana concede una scadenza per pagare i suoi debiti e per la prima volta si mostra affabile con tutti.

Benché mosso dalla sola ambizione, Mariano riesce a farsi concedere il privilegio di rappresentare il protagonista della Passione. Con tutto ciò rimane fedele a sé stesso e consuma la spoliazione dei suoi parenti.

Si iniziano le rappresentazioni della Passione. Mariano mette nella parte di Gesù tutto quello che c'è nel fondo del suo temperamento appassionato. E le frasi evangeliche, nel passare per le sue labbra, lasciano impronte in lui.

Poco a poco Mariano modifica il suo concetto del mondo e di sé stesso. Si sente umile davanti alla grandezza del personaggio che rappresenta.

La domenica delle Palme si dà l'ultima rappresentazione. Durante la sosta del mezzogiorno, impressionato dalle frasi che ha pronunciato nella parte di Gesù, si pente sinceramente di tutte le sue colpe passate e le confessa pubblicamente.

Bisogna pure restituire ai suoi parenti i loro beni. Però quando si dispone a farlo è troppo tardi. I suoi inganni sono stati scoperti e non è creduto quando domanda perdono. Ora tutti si persuadono, perché hanno visto il suo sangue. Ed è il sangue che persuade, non le parole. Aiutato dagli stessi che l'hanno maltrattato, torna in teatro e continua la rappresentazione. Dal Pretorio s'incammina al Calvario passando per la Via Crucis. L'agonia di Gesù è la sua propria agonia. Uno dei colpi ricevuti gli ha causato una lesione mortale. Lo portano al magazzino di attrezzi e lí, circondato da tutti quelli ai quali fece del male, domanda definitivamente perdono delle sue colpe.

Non è da oggi che da queste colonne andiamo ripetendo, non sappiamo con quanto successo, come a nostro parere in sede di analisi critica non esistano soggetti ma soltanto film in quanto ciò che abitualmente vengono chiamati soggetti altro non sono che sunti di film realizzati. Nei quali, ovviamente, i motivi di quello strumento originario che è il soggetto, semplice occasione di ispirazione fantastica e di suggestione emotiva, risultano profondamente mutati e in definitiva risolti nella sintesi poetica dell'autore del film.

Al quale in definitiva sono quindi da ricondursi i pregi e i difetti di esso, e quindi anche la paternità spirituale del soggetto non per il semplice fatto di averlo accettato, ma per averne espresso i motivi attraverso un necessario processo di invenzione fantastica. Naturalmente tale discorso soffre eccezioni, e lo abbiamo piú volte constatato, nel caso di film di mestiere in cui la personalità ideale dell'autore è dissolta in una pluralità di collaboratori, ciascuno dei quali apporta le proprie conoscenze tecniche. Sí che può perfino affermarsi validamente che le felici e ricche suggestioni in un certo soggetto, inteso come trama e costruzione narrativa, non abbiano trovato conveniente risalto ad opera di un regista di scarso talento: argomentazione evidentemente non rigorosa in sede estetica, in relazione a quanto si è detto precedentemente, ma sufficientemente esatta in senso storico.

Il discorso torna appunto nei confronti di questo film, il soggetto del quale avrebbe potuto offrire felicissimi spunti drammatici ad un regista che ne avesse tratto occasione di autentica ispirazione poetica, liricamente trasferendo sul piano artistico i notevoli significati mistici ed umani della trama. Purtroppo il regista Iquino non possiede evidentemente un cosí ricco mondo interiore, e il dramma, vasto e profondo del peccatore che giunge alla redenzione attraverso un conflitto interiore motivato da un avvenimento soltanto apparentemente casuale, è stato reso nel piú convenzionale e ingenuo dei modi, insistendo su notazioni retoriche, svuotando il personaggio di ogni autentica umanità, portando il suo dramma mistico in un clima falso e di maniera. Il concentrare tutta la vicenda intorno al solo personaggio centrale, facendo degli altri poveri schemi in funzione di lui, avrebbe infatti richiesto una approfondita penetrazio ne psicologica di esso e un saper rendere con sintetica evidenza, ma attraverso un visualizzarsi in azioni, i termini del suo conflitto interiore. Viceversa tale conflitto, la cui curva di intensità crescente si svolge parallelamente alla graduale conquista da parte del protagonista del personaggio di Gesù nella rappresentazione sacra, è soltanto enunciato nei suoi termini piú vistosi e sviluppato secondo una serie di motivi retorici che la convenzionalità dei personaggi e la povertà di approfondimento umano finiscono con il rendere casuali ed esteriori. Il tutto aggravato da un ritmo narartivo stanco e affannoso, troppo spesso incrinato da squilibri pause ed oscurità. E la stessa atmosfera del film che vorrebbe essere cupa e greve di fatalità, risulta invece monotona stanca e pesante, continuamente turbata da notazioni frammntarie e da scompensi stilistici. E' significativo infatti che i momenti piú persuasivi del film, anche per merito della immediatezza espressiva dei volti degli interpreti, siano quelli in cui, con un certo rigore documentaristico, è ritratta la recita della passione. Né va dimenticata una certa cura formale presente in tutto il film, dalla fotografia, spesso disuguale ma sovente di buon risalto. alla precisione nel taglio e nella composizione dell'inquadratura,

soprattutto per quel che riguarda la suggestione nascente dal conflitto tra le affollate scenografie teatrali e le nude e desolate scenografie naturali. Peccato che tali qualità, pur al servizio di un sincero impegno dell'autore, non siano riuscite a dar vita a un film degno: ancora una conferma di come la mancanza di intima coerenza e di fantasia creatrice non possano non risolversi che nel ricorso a espedienti artigianali, e di come la assenza di un autentico sentimento poetico trovi il suo piú triste e facile surrogato nella retorica.

EL REBOZO DE SOLEDAD

(Lo scialle di Soledad)

Produzione: Sindacato dei tecnici, attori e lavoratori della cinematografia messicana.
Regia: Roberto Gavaldon.
Soggetto: Xavier Lopez Ferrer.
Sceneggiatura: Josè Revuelta e Roberto Gavaldon.
Fotografia: Gabriel Figueroa.
Musica: Arturo Dominguez.
Interpreti: Arturo De Cordova, Pedro Armendariz, Estella Jnda, Domingo Soler, Carlos Lopez Monctezuma, Jaime Fernandez e la partecipazione straordinaria di Rosaura Revueltas.

La vicenda si svolge a Santa Croce. E' la storia di Alberto, un umile medico di quarant'anni, dalle scarpe rotte e dall'abito logoro.

Vive nello stesso paese un certo Davide il quale, pur trovando una fiera resistenza, ha deciso di impadronirsi ad ogni costo delle terre di Rocco Sauzo, ricco contadino del villaggio. Decide cosí con i suoi complici di cominciare a togliere l'acqua che irriga le terre del suo nemico. La madre di Rocco è moribonda e Alberto viene chiamato al suo capezzale. Qui trova un ''ciarlatano'' che egli cerca invano di allontanare dall'ammalata, ma questa, donna d'altri tempi, disdegna le cure del medico e muore pochi giorni appresso. Dopo i funerali Rocco decide di abbandonare il villaggio e prima di andarsene brucia la sua casa.

Alberto è chiamato ad esercitare la professione a Città del Messico ed egli decide di partire. Alla stazione lo accompagna Padre Giovanni, il prete del paese che gli è amico sincero ed affezionato. Mentre Alberto è deciso e sta per prendere il treno, i due si imbattono in una povera donna accompagnata dai suoi tre figlioletti; il piú piccolo, ancora in fasce, è moribondo per un attacco di difterite. Lì, nella sala d'aspetto, Alberto opera il bimbo di tracheotomia.

Il treno parte ed Alberto, compresa la verità di quanto, seppur velatamente, Padre Giovanni gli aveva prospettato, abbandona l'idea: il suo posto è lí a Santa Croce, fra quella povera gente.

Una sera bussa alla porta della umile e disordinata stanza di Alberto, Soledad, una ragazza del popolo che abita con il fratello Mauro nelle terre tolte a Rocco. Ella è venuta a chiamare il medico perchè il fratello s'è rotto un braccio.

Rocco è tornato al paese; si reca al sepolcro della madre e promette di riprendere le terre e di fare giustizia.

Ed egli mette subito in atto i suoi propositi; rompe la chiusa perché l'acqua torni ad affluire alle sue terre. Poi si reca da Mauro e Soledad e permette loro di tenere la casa e il campo senza pagar nulla.

Alberto intanto, tornato a casa, la trova trasformata: Soledad ha pulito ed ordinato ogni cosa.

Dal canto suo Rocco circuisce Soledad ed è durante i festeggiamenti di un matrimonio ch'egli riesce a farla sua.

Alberto ha deciso di sposare Soledad, ma ad ogni sua richiesta, la giovane donna fugge piangendo. Poco tempo dopo, Soledad, in seguito ad un malessere, dice a Mauro che ella aspetta un bimbo... I sospetti dell'uomo cadono dapprima sul dottore, ma tutto si fa chiaro quando Rocco, sapendo che Soledad attende un figlio suo, si commuove, la cerca e le dice di amarla come si ama la propria terra. La conduce ad acquistare uno scialle bianco da sposa. Ma alla bottega s'imbattono in Davide che malignamente allude ai ropporti intercorsi tra Soledad ed il dottore. Ne nasce una lite e Rocco uccide un compare di Davide.

Ben presto però deve ricorrere al medico perchè Soledad è in preda alle doglie. Mentre Alberto e Padre Giovanni assisono la donna, Rocco è inseguito da Davide a dai suoi compari assetati di vendetta.

Il bimbo nasce, ma la madre muore nel darlo alla luce; il padre, accerchiato dai suoi nemici, è ucciso.

Alberto, dopo tali avvenimenti, parte deciso per Città del Messico dove conta di lavorare in una lussuosa clinica chirurgica. Le norme che è d'òbbligo seguire nella clinica stessa lo lasciano nauseato e deluso, tanto che, dopo aver espresso il suo disgusto, torna da Padre Giovanni, le cue parole gli hanno additato il cammino della verità.

Occorre riconoscere che il cinema messicano è ancora legato, nelle opere di un certo livello artistico, ai nomi di Fernandez e di Buñuel, unici autori che abbiano saputo creare opere di notevole importanza e di sicuro stile. Altrettanto non può infatti dirsi per Gavaldon, autore di questo mediocre «*Lo scialle di Soledad*» film gonfio di retorica, ineguale per stile e scadente per ritmo. Rifacendosi infatti a quel clima, di violenta passionalità e di istintiva ferocia, che costituisce l'atmosfera preferita di tutti i film messicani, Gavaldon non ne ha riesaminato i termini al lume della propria personale sensibilità investendo personaggi e situazioni di autonome poetiche significazioni, ma ha accettato di quel clima soltanto le risorse spettacolari, rinunciando ad ogni indagine di un ambiente e di un costume. I personaggi della storia, da quello centrale del medico agli altri di contorno, sono pertanto risultati convenzionali e le loro azioni arbitrarie o meccanicamente predisposte in un gioco tendente a violenti effetti spettacolari: da cui un accentuarsi tutto esteriore delle tonalità del dramma, un decadere dei piú validi ed intimi motivi di esso ed un rifarsi a scontati modelli letterari il cui pregio essenziale consiste in una larga popolarità. Basti pensare al personaggio del medico, di evidente derivazione da Cronin, per notare come i motivi essenziali di esso siano stati svuotati di ogni drammaticità per essere trasferiti in una declamatoria verbosità cui non fa riscontro alcun autentico approfondimento del personaggio nella sua problematica umana. E confinati sul piano didascalico i suoi conflitti interiori, in una narrazione episodica e mancante di nerbo,

fortuiti e improbabili sono logicamente risultati anche gli altri personaggi: da quello della giovane, ossequiente nella sua devota umiltà ai canoni della letteratura fumettistica e privo sostanzialmente di carattere, a quello di Rocco, contraddittoria ed incoerente: scadente imitazione di altre figure interpretate da Armendariz, a quello del prete, convenzionale e di maniera, a quello del padrone, classico *vilain* da operetta. Tali essenziali deficienze nella costruzione del carattere dei personaggi appaiono aggravate dagli squilibri del complesso narrativo non impostato su una rigida linea di coerenza interiore, ma affidato piuttosto a spunti occasionali e dominato essenzialmente dall'interesse di cogliere vistosi effetti. Ne è risultato uno svolgimento improvvisato e casuale, in cui si alternano episodi gratuiti con altri dichiaratamente retorici. Naturalmente sarebbe assurdo attribuire tali deficienze, che infirmano l'opera nel suo complesso, a mancanza di coerenza e di fertilità inventiva nel soggetto, poiché è fin troppo evidente che esso non può costituire che uno spunto per feconde suggestioni nel'animo dell'autore e che ad esso non possono in alcun modo ricondursi pregi o difetti dell'opera compiuta. E' esatto invece affermare che la piatta personalità di Gavaldon non ha saputo investire di alcun significato valido gli elementi originari del soggetto, ed ha preferito affidarsi, nell'impossibilità di rappresentazione valida di un mondo, a suggestioni derivate dalla letteratura popoalre: il che tradisce l'evidente mancanza in lui di un personale mondo poetico. Né di conseguenza possono assumere alcuna validità la ricercatezza formale e la preziosità del linguaggio che sovente vorrebbero paludare di ambiziose significazioni personaggi e situazioni sostanzialmente vuoti di umanità: e le preziosità fotografiche e luministiche dell'immancabile Figueroa, meno felice del solito in alcune sequenze (come quella iniziale, dalla fotografia ineguale e piuttosto trascurata) e peraltro eccellente in altre (come in quella della nascita del bambino, dai prodigiosi effetti notturni), o la sapienza dei movimenti della camera e la cura della composizione figurativa del quadro (come nella sequenza della festa di matrimonio dai preziosi movimenti di carrello ascensore), non possono assurgere a un'interesse che vada aldilà di motivi meramente tecnici. Cosí pure qualche saltuario esempio di felicità inventiva nell'impiego delle risorse emotive del montaggio, come nell'attacco dell'inquadratura dell'uomo colpito a morte con quella dell'ombra del bimbo che nasce, o delle risorse del mezzo sonoro, come nella sequenza della tracheotomia in cui l'ansimare del treno si identifica con il respiro del bimbo, o della suggestione di certa scenografia ambientale, o della capacità recitativa dell'interprete principale, non possono costituire meriti bastanti a compensare le gravi deficienze dell'opera. La cui insopprimibile retorica non riesce mai ad essere soffocata da quel palpito di autentica umanità senza la quale non può esistere arte.

LAS AGUAS BAJAN TURBIAS

(Le acque scorrono torbide)

Produzione: Del Carril-Barbieri, Argentina.
Regia: Hugo Del Carril
Soggetto: Eduardo Borras.
Scenografia: Gori Munoz.
Musica: Tito Ribero.
Fotografia: Jose Maria Beltran.
Interpreti: Hugo Del Carril, Adriana Benetti, Raul Del Valle, Pedro Laxalt.

L'Alto Paranà è uno dei più ricchi territori argentini. La sua ricchezza è dovuta all'erba ''Mate'', che vi cresce in gran quantità. Attraverso questo fertile territorio scorre il Paranà, oggi veicolo di civiltà ma le cui acque furono in altri tempi spesso rese torbide da relitti umani, vittime dell'oro verde.

La gente del paese ne sa il tremendo significato e ciò nonostante parte ingaggiata dal turco Alì, un losco individuo, che convoglia i braccianti, chiamati ''mensù'' verso l'Alto Paranà, con la lusinga di ricchi guadagni. All'arrivo alle piantagioni di Maté i braccianti vengono truffati sul salario e debbono lavorare dall'alba alla notte, curvi sotto il peso dei carichi d'erba. Anche le donne subiscono la stessa sorte. Nel gruppo dei partenti sono i fratelli Santo e Ruffino Peralta e Amelia, fidanzata di Santo.

Amelia un giorno stramazza al suolo sotto il carico eccessivo. Santo Peralta, che la segue, corre in aiuto della ragazza suscitando l'ira di Barreito, uno dei piú crudeli sorveglianti che da tempo adocchiava con cupidigia la ragazza. Qualche tempo dopo, mentre il padrone della piantagione Aguillera, dà una festa per i sorveglianti, Barreito saputo che Amelia era rimasta sola nella capanna, si reca presso di lei e le usa violenza.

Frattanto muore il padre di Amelia e Santo, sempre innamorato di lei e inconsapevole dell'orribile situazione della ragazza, la sposa. Alla piantagione continuano a giungere nuovi carichi di ''mensù'' e tra essi la fidanzata di Ruffino, Paraguaya. Il loro incontro però è ostacolato da Aguillera che desidera la donna. Malgrado tutto i due amanti s'incontrano ma vengono da lui sorpresi insieme. Aguillera sfoga brutalmente la sua ira colpendo con lo scudiscio Ruffino. Quest'ultimo atto di prepotenza aggiunto a tutti i precedenti colma la misura e fa sorgere nell'animo dei ''mensù'' l'idea della fuga.

Aguillera, inferocito dal tentativo di fuga dei ''mensù'' ordina che siano tutti radunati davanti a lui ed ai suoi uomini per prendere misure di rappresagnia, ma i ''mensù'', ormai esasperati, estraggono le armi e ne segue una terribile ribellione che dissemina il panico e la morte. Durante la ritirata dei ribelli, Ruffino Peralta rimane mortalmente ferito e chiede a suo fratello Santo che si ponga in salvo con Amelia e il figlio che sta per nascere.

Intanto nella piantagione la ribellione dilaga. Anche Aguillera viene ucciso. Su una zattera improvvisata Santo ed Amelia raggiungono il fiume e si pongono in salvo.

Che la retorica sia la piú tenace nemica dell'autentico clima poetico di un'opera, pur fornita di una certa dignità tecnica e linguistica, è verità troppo ovvia perché occorra fornirne conferma: ci limiteremo pertanto ad indicare questo film come uno degli esempi

piú salienti di tale verità. Il truce complesso narrativo, largamente intessuto di vistosi colpi di scena e sempre alla ricerca dei più evidenti effetti spettacolari, e i rudimentali personaggi, dalla psicologia sommaria e convenzionale, sono gli elementi che conferiscono al film una palese falsità e una assoluta mancanza di umanità. La crudeltà e la ferocia di molti episodi non sono infatti il riflesso del giudizio su di un mondo sinceramente espresso, ma chiari esempi della retorica truculenta di cui l'opera è intessuta per la ricerca di facili effetti. E la presenza di un linguaggio spesso fermo e sobrio e a volte addirittura teso e significativo, non è sufficiente a riscattarne la falsità e la esteriorità del film, in quanto trova anch'esso i motivi di piú scoperta insincerità in quella ricerca di effetti resa evidente dal tono fortemente chiaroscurato dell'inquadratura, con palese insistenza su effetti notturni, e dal ritmo spesso esteriormente concitato del montaggio. E' piú che ovvio infatti che la presenza, anche se non continua, di un'efficacia linguistica, se può conferire una certa fluidità esteriore al meccanismo narrativo, non può investire personaggi e situazioni di una intrinseca umanità ad essi mancante in conseguenza dell'assenza in Del Carril della coerente e precisa visione di un mondo: e i pregi del linguaggio sono fatalmente destinati a sfociare nel più vuoto formalismo. Non è quindi il caso di approfondire ulteriormente le incongruenze psicologiche dei personaggi e la convenzionalità della costruzione narrativa, in quanto tali difetti sono già impliciti nel rifarsi di Del Carril alla risorsa di grossi effetti spettacolari e nel rinunciare ad ogni signficativo approfondimento umano. Il film non è infatti che un drammone popolare, narrato con la cadenza e i modi di esso anche per quel che riguarda l'impostazione scenografica la recitazione degli attori e gli effetti sonori: v'è soltanto da chiedersi se esista ormai piú un pubblico tanto poco smaliziato da accettarne le scoperte suggestioni e di conseguenza da esserne emozionato.

DESHONRA

(Disonorata)

Produzione: Interamericana, Argentina.
Regia: Daniel Tinayre.
Soggetto: Daniel Tinayre.
Fotografia: Alberto Etchebehere.
Interpreti: Fanny Navarro - Mecha Ortiz - Georges Rigaud - Tita Merello.
Musica: Bautista.

Un'infermiera si innamora del marito di una donna paralitica, affidata alle sue cure. La donna muore in un incidente. L'infermiera, accusata di assassinio, viene chiusa in carcere, dove è sottoposta a un trattamento inumano. Un'inchiesta condotta nel carcere pone fine però a questa situazione e il contegno delle autorità verso le recluse cambia

radicalmente. Intanto la protagonista, che sta per essere madre, fugge dalla prigione perché non vuole che la suo creatura nasca in quell'ambiente. Scopre poi che l'autore dell'assassinio è lo stesso individuo che l'aveva disonorata. La donna muore di parto e l'assassino cade nelle meni della giustizia.

Cinema minore quello di questo film, come del resto di tutti quelli prodotti dal Sud America eccezion fatta per le opere legate al nome di alcuni registi europei quali Chenal. Cinema minore ove ogni intento artistico è bandito dalla ricerca dei grossi effetti spettacolari, dove l'umanità dei personaggi è soffocata da un convenzionalismo di maniera che li rende vistosamente evidenti anche se intrinsecamente vuoti, dove la coerenza della vicenda è sostituita da avvenimenti fortuiti e meccanici che offrono però occasione di descrizioni brutalmente realistiche o di espedienti narrativi facilmente emotivi. L'insopportabile brutalità, anzi addirittura la ferocia e la crudeltà, motivi caratteristici del cinema sud americano, sono portati in quest'opera ad un punto veramente eccessivo: senza assumere mai autentico significato di descrizione di un mondo e di un giudizio su di esso, tale crudeltà è soltanto un grossolano espediente per solleticare le peggiori preferenze del pubblico. Non è quindi il caso di confutare analiticamente l'improbabilità dei personaggi e la retorica delle situazioni poiché tutto è regolato non dalle intime esigenze dell'autore ma sul metro di quelle che sono giudicate le piú scoperte preferenze plateali. Tutti gli elementi del repertorio dei romanzi di appendice sono sfruttati senza affatto mascherarne la palese insincerità e tutti i piú falsi luoghi comuni e i piú convenzionali espedienti sono posti in primo piano a soffocare ogni residuo di umanità. Come unico motivo di interesse resta una certa pulizia tecnica, inconsueta nel cinema argentino, che naturalmente non conferisce al film validità artistica e nemmeno dignità artigiana: soltanto un minimo di decenza formale.

AREIAO

(Sabbie)

Produzione: I.N.C.A. Film, Brasile.
Soggetto: Francisco Brasileiro.
Sceneggiatura: Fulvio Palmieri, Gino De Santis, Camillo Mastrocinque, Ugo Chiarelli.
Regia: Camillo Mastrocinque.
Fotografia: Ugo Lombardi.
Musica: Enrique Simonetti.
Interpreti principali: Maria della Costa - Orlando Villar - Carlos Cotrim - Mario Ferrari.

L'ingegnere Gustavo De Campos accetta l'incarico di recarsi a costruire una strada in una lontana località, dove esistc una landa deserta chiamata appunto Areiao.

De Campos è un misantropo che ha perso da qualche anno la propria moglie in un incidente automobilistico. Mentre torna da una riunione della Società che gli ha affidato la costruzione della strada per poco non investe con la macchina una donna che si getta davanti alla sua automobile. De Campos soccorre la donna svenuta e se la porta a casa. Questa, che si chiama Aurora, gli narra una dolorosa storia sulle vicende che l'hanno condotta sulla via del traviamento e della disperazione che l'hanno indotta al tentativo di suicidio. De Campos le propone di andare con lui a Areiao.

Mentre si preparano per partire, giunge a casa dell'ingegnere, di ritorno da un viaggio in Europa, un suo giovane allievo, Paolo. Quest'ultimo ha una vera e propria venerazione per l'antico maestro e scambia Aurora per la giovane moglie di lui. Aurora è affascinata da Paolo che è anche lui preso dalla bellezza di Aurora.

Il giorno dopo l'ingegnere e Aurora partono per la zona dei lavori. Un misterioso cavaliere, il '' Gringo '' li attende al loro arrivo sul limitare delle grandi sabbie, dove la loro automobile si è affondata nella melma, e li conduce allo sperduto villaggio di Aeiao, di cui egli è il temuto despota. L'ingegnere comincia i lavori e stabilisce il tracciato della strada Il Gringo, per certe sue misteriose ragioni, non vuole che la strada faccia quel percorso e riesce infine a convincere il De Campos a modificare il tracciato della strada. Il giorno dell'inaugurazione un tratto della strada frana provocando la morte di varie persone. Viene aperta un'inchiesta ed inviato sul posto un giovane ingegnere. Il giovane non è altri che Paolo, l'antico allievo dell'ingegnere, il quale non vuol credere alla possibilità di un errore da parte del vecchio, Aurora intanto disgustata dalle attenzioni del vecchio, si è lasciata circuire dal ''Gringo''. Ma all'arrivo di Paolo, si rinnova l'idillio fra lui ed Aurora.

Paolo però respinge Aurora che è completamente affascinata da lui, per rispetto del vecchio. Paolo parte da Areiao, ma durante il viaggio apprende che l'ingegnere non resistendo ai rimorsi si è suicidato. Egli ritorna quindi ad Areias, dove viene affrontato da Gringo che cerca di ucciderlo, ma Aurora interviene ed uccide l'avventuriero.

Spiace, per carità di patria, che nei «credits» e nel «cast» di questo film siano presenti così largo numero di nomi italiani: e vien fatto di chiedersi dove sia finita anche quella elementare abilità artigianale che molti anni or sono aveva permesso a Mastrocinque di offrirci il corretto *I mariti*. Vogliamo sperare che sulla gonfia retorica di questo film e sulla sua scoperta convenzionalità e mancanza assoluta di ogni studiosa ricerca per un approfondita indagine umana, abbiano influenza le preferenze, anzi le esigenze, di quel cinema sud americano che lo ha prodotto e che ancora non sa rinunciare alle forti emozioni dei drammi popolari. Tutto infatti in questo film è ossequiente a tali esigenze: dalla descrizione convenzionale e schematica dei personaggi dai quali è esclusa ogni problematica umana, agli sviluppi voluti e falsi del racconto, alla cornice trucemente di maniera e gratuitamente ossessiva. Per conferire una certa, sia pure apparente coerenza, a tale insieme, Mastrocinque ha tentato di spiegare i personaggi e le loro vicende, affidandosi a interminabili divagazioni verbali, le quali, lungi dal costituire motivo di autentico approfondimento, hanno determinato un insopportabile ristagnare dell'azione a riscattare il quale non sono valsi i frequenti riferimenti a elementi di carattere sessuale.

Quegli elementi cioè che, insieme con la violenza, costituiscono motivi immancabili del cinema sud americano. Qualche pregio formale, pur nell'eccessivo insistere di tonalità fotografiche troppo fortemente chiaroscurate, è riscontrabile in taluni sapienti movimenti della camera, in una certa cura nella composizione figurativa, e in una certa efficacia nell'evocare, sia pure con piglio documentaristico, una riarsa atmosfera ambientale. Cosí qualche buon effetto sonoro abbastanza funzionale (come le canzoni che rompono il silenzo notturno del villaggio) è soffocato dal continuo ricorso a un commento musicale di grossolano effetto. Ma troppo fragili e inconsistenti sòno i motivi essenziali dell'opera, che tradiscono la mancanza nell'autore di un suo mondo da esprimere sinceramente, perchè ad essa possano attribuirsi attenuanti sufficienti a salvarla dalla più grigia mediocrità.

AANDHIYAN

Produzione: Nav-Ketan, India.
Soggetto: Chetan Anand.
Regia: Chetan Anand.
Sceneggiatura: Chetan Anand.
Scenografia: Mr. Barman.
Fotografia: Jal Mistri.
Interpreti: Dev Anand - Nimmi - Kalpana Kartik.

Rami, nipote del Munshi, è segretamente innamorata di Ram, giovane suo padrone.

Un giorno essa viene a sapere che Ram ha deciso di sposarsi con Janaki, la bellissima figlia di Din Dayal.

Ma Kuberdas, un vecchio strozzino, desidera anch'esso Janaki per sé e quando Din Dayal va a chiedergli un nuovo prestito per pagare le cure mediche per la moglie gravemente ammalata, non solo glielo rifiuta ma anzi gli chiede di saldare i vecchi debiti.

Janaki, vedendo la disperazione del padre e le condizioni di salute della madre, va da Kuberdas e si offre di sposarlo.

Allora Rami propone di fare una colletta per pagare a Kuberdas i debiti di Din Dayal. Ma, dopo due giorni, quando la somma è finalmente raccolta, Janaki è già sposata con Kuberdas.

Kuberdas, atterrito dalla folla che lo perseguita per la sua malvagità, si rifugia nella stanza della madre di Janaki, che ha cosí occasione di conoscere la bassezza dell'uomo che ha sposato sua figlia.

Intanto Rami cerca di consolare Ram e di farlo desistere dal suo triste proposito di uccidere Kuberdas. In questo caso egli verrà consegnato al boia e né lei né Janaki lo potranno avere. Allora decide di andare da Kuberdas. Lo trova ubriaco mentre batte la moglie per sottometterla ai suoi voleri. Nella lotta Kuberdas cade e muore ucciso da Rami che nell'ombra della stanza nuziale assiste alla scena.

Rami avverte Janaki che sua madre è morta e mentre questa si reca a casa del padre, ella si avvia alla polizia a costituirsi.

Nei confronti di questo film indiano dovrebbero porsi analoghe pregiudiziali, riguardanti il diverso mondo culturale e sociale da cui esso nasce. di quelle che si suole fare per i film giapponesi: che la visione di un autore per quanto personale è sempre direttamente influenzata dal mondo in cui egli vive. Nonostante tale originaria difficoltà ad avvicinarsi a tale opera, ci sembra evidente che *Aandhiyan* non può certo essere avvicinata per intensità emotiva per equilibrio narrativo e per eccellenza di linguaggio ad opere come *Rasho-mon* di Curosawa e nemmeno a opere di livello artigianale come *La vita di O-Haru* di Mizoguchi. E ciò non tanto per una maggiore ingenuità, o meglio elementarità, del regista Anand nell'uso dei mezzi espressivi, quanto per una sua manifesta incapacità di dar vita ad una vicenda che, pur non toccando accenti poetici, si svolga secondo un ritmo di precisa coerenza e per quanto riguarda l'umanità dei personaggi e per quanto riguarda l'equilibrio dei diversi brani del complesso narrativo. Il film appare infatti troppo chiaramente impostato e svolto secondo una « maniera » da racconto popolare, nel quale ogni problematica è esclusa dai personaggi, sommariamente abbozzati secondo schemi ingenui, e nel quale la tessitura narrativa obbedisce soltanto all'intenzione di suscitare le piú immediate emozioni. La retorica piú vieta, non quella altisonante cara agli occidentali ma quella piú dimessa e nascosta particolarmente frequente nella narrativa orientale forse per il largo influsso su di essa di saghe e leggende popolari, è infatti l'elemento negativo che condanna irrimediabilmente il film. Il linguaggio del quale mostra talvolta una certa scaltrezza ed efficacia nell'uso dei mezzi espressivi, pur in una notevole quantità di manchevolezze tecniche (fotografia scadente, illuminazione spesso errata), ma rivela quei fondamentali difetti di eccesso di minuziosità e di incapacità di sintesi, caratteristici degli autori orientali. Cosí accanto ad un uso a volte notevolmente felice del linguaggio filmico (come ad esempio nell'inquadratura che coglie l'usuraio in piano ravvicinato e sullo sfondo riflesso nello specchio, opaco e lontano, il padre della protagonista da lui dominato), sono frequenti ingenuità e banalità; cosí di fronte ad invenzioni a volte felici (come la rievocazione attuata con montaggio per stacco anzichè attraverso dissolvenze del sorgere dell'amore del protagonista) stanno prolissità interminabili (come i soliloqui di Rami o le divagazioni coreografiche) e squilibri ritmici evidentissimi; accanto a notazioni ambientali accurate stanno sciattezze scenografiche; accanto ad attori discreti altri insopportabilmente convenzionali. Dal che deriva in definitiva l'assoluta mancanza di uno stile che riveli la presenza nel regista di un mondo interiore coerente e unitario. E come unico motivo di interesse non resta che rifarsi ai consueti motivi folcloristici e ambientali.

GENGHIS KHAN

Produzione: Jacuges Grinieff-Manuel Conde, Filippine.
Soggetto: Carlos V. Francisco.
Regia: Lou Salvador.
Fotografia: Emanuel Rojas.
Musica: Juan Silos Jr.
Interpreti: Manuel Conde - Elvira Reyes - Inday Jalandroni - Jose Villafrance - Lou Salvador - Darmo Agosta - Africa De La Rosa.

Borchou, re della tribù dei Karait, indice un torneo, il vincitore del quale avrà tutti i diritti sulla terra di Bermazcho. Temujin, il valoroso e avvenente figlio di Yesou Tai, generoso capo dei mongoli, vince il torneo.

Lai Hai, figlia del re, s'innamora immediatamente del valoroso Temujin per il suo coraggio e la sua bellezza. Ma durante la festa indetta per celebrare il vincitore, Targout, consigliere del re, riunisce i suoi uomini ed ordina loro di sterminare tutti i Mongoli. Nella lotta cruenta che segue, Yesou Tai viene ucciso. Dopo molte ore di combattimento, Temujin viene preso dagli uomini di Targout. Viene punito severamente, ma è però aiutato da Amalyk, un giovane cavaliere di buon cuore, e riesce a fuggire.

Temujin, tornato nella sua tribù, trova tutto il territorio dei Mongoli completamente distrutto, e la madre sua gravemente ustionata. Disperato, Temujin giura di vendicarsi di Targout e riunisce i superstiti della sua tribù. Viene proclamato dal suo popolo re dei Mongoli ossia Genghis Khan.

Un giorno Genghis Khan riesce a raggiungere il territorio di Burchou e porta via come ostaggio Lei Hai perché sospetta ch'essa sia d'accordo con il padre e con Targout. La fa sua schiava e le ordina di eseguire dei lavori durissimi.

Ma Urgo, nipote di Burchou, profetizza a Genghis Khan che suo fratello, Kassar, geloso del potere ch'egli ha acquistato, vuole ucciderlo. Genghis Khan, folle, si getta sul fratello per sopprimerlo. Ma Kassar ha salva la vita per l'intervento di Hou Lou che racconta loro come il vero colpevole di tutto sia Targout, che ha sempre soffocato tutti gli sforzi di Lei Hai per mettere d'accordo tutte le tribù.

Genghis Khan è felice di questa rivelazione e i due comprendono di amarsi. Un giorno Genghis Khan va da Burchou e lo accusa pubblicamente di tradimento. Burchou si arrende tremando a Genghis Khan. Targout, invece, lo sfida. Ne segue una lotta terribile fra Genghis Khan e Targout, e i loro uomini. Infine Targout giace in un lago di sangue mentre Burchou implora pietà da Genghis Khan.

Lei Hai e Genghis Khan, finalmente uniti, governano insieme sul vasto territorio della Mongolia.

Crediamo sia ormai universalmente accettato, anche dai piú tenaci assertori di posizioni filosofiche oggettiviste, che il giudizio di valore su un'opera riflette sempre, in una certa misura, i gusti le tendenze la cultura del soggetto che lo formula. E crediamo anche che, contro i vicoli chiusi costituiti dalle posizioni oggettiviste, che sostengono l'esistenza « metafisica » di un giudizio esatto ma in sostanza inconoscibile, e da quelle soggettiviste, che identificano la validità del giudizio critico con il mero gusto personale, la teorica relativista sia l'unica che risponda alle molte istanze della at-

tuale esistenza dell'uomo e l'unica in grado di chiarire le ragioni di una grande quantità di divergenti giudizi critici sulle opere d'arte. Divergenza di giudizi che non si giustifica appunto che facendo riferimento alla formazione culturale e al gusto di chi il giudizio effettua, a patto naturalmente che sia fornito di una studiosa educazione estetica. Per cui i giudizi di valore sono da considerarsi relativamente oggettivi, nel senso che essi si pongono come il risultato di un rapporto fra l'opera d'arte, che ha in sé talune qualità oggettivamente esistenti, e il soggetto conoscente: da cui la logica giustificazione delle divergenze esistenti fra tanti giudizi estetici e la contemporanea esigenza per il critico di allargare il piú possibile le proprie fonti culturali e i propri elementi di esperienza, affinché in lui si realizzino le condizioni piú idonee per la formulazione di giudizi che riflettano il gusto e la cultura di piú larghe masse di individui e che siano in definitiva il piú vicino possibile a quell'irraggiungibile valore oggettivo.

Il discorso fatto torna opportuno per questo *Genghis Khan,* opera veramente inconsueta, sia in senso contenutistico che formale, e che pone una quantità di interrogativi estetici di non facile soluzione per le esperienze e le tendenze di gusto che denuncia nell'autore Salvador, (pseudonimo del produttore Conde che è anche soggettista e interprete del film), esperienze e tendenze che sono l'evidente riflesso di tutto un mondo culturale. Questo film che può tranquillamente vantare nella storia del cinema l'assoluto primato della violenza primordiale e feroce e dell'istintivismo piú cieco e sfrenato, nella costruzione delle figure dei personaggi e nella stesura narrativa, presenta d'altro canto una raffinatezza formale di cosí sicuro e sostenuto gusto e di cosí acuta sensibilità da lasciare veramente perplessi. Di fronte a un primitivismo estremo nella concezione dei personaggi e nello svolgersi della vicenda, che riporta alle origini non del cinema ma addirittura dell'arte narrativa nella storia della civiltà, sta quindi una perfezione di linguaggio cosí pronta e intuitiva che, eccetto le poche occasioni in cui per il troppo aperto compiacimento scade nell'estetismo, riporta ai nomi dei maggiori autori della storia del film. Non v'è dubbio che i registi russi del periodo classico, e segnatamente Eisenstein, abbiano esercitato una influenza addirittura decisiva su Salvador, soprattutto per quel che riguarda la composizione figurativa dell'inquadratura e il ritmo del montaggio: da cui il contrasto insanabile cui si accennava tra una forma cosí ricca e sapiente da costituire un punto di arrivo e un contenuto debole e povero, non per numero e varietà di avvenimenti, ma per pienezza di sentimento. Le ricerche figurative dell'autore non si riducono infatti al semplice studio di un equilibrio compositivo fra i vari elementi nell'inquadratura, o alla sorvegliata scelta di particolari impostazioni luministiche, o ad una attenta cura nella rievocazione ambientale: esse investono l'essenza stessa dell'immagine filmica, anzitutto per un costante intendere

l'inquadratura in un senso tridimensionale che conferisce un singolare valore non soltanto ai rapporti fra i vari elementi figuranti nel campo ma anche fra i vari piani cui tali elementi si riferiscono, e in secondo luogo per un intendere il valore delle diverse inquadrature eminentemente in funzione del collegamento che verrà istituito fra esse attraverso il montaggio, cioè per un considerarle come unità di una sintesi drammatica. La straordinaria accuratezza, fino a divenire in qualche occasione parossistica minuziosità, posta nella ricostruzione ambientale e storica, attraverso l'analitico studio dei costumi delle armi dei trofei delle tende delle acconciature, è pertanto qualcosa di mai estraneo, ma anzi strettamente connesso all'elemento umano, che conferisce ai personaggi quel minimo di significazione storica e narrativa che ad essi manca del tutto per l'assenza totale di ogni indagine psicologica. Per tale finalità una funzione essenziale esercita il linguaggio, inteso come uso dei mezzi espressivi filmici, linguaggio straordinariamente scaltro e a tratti addirittura ispirato, per felicità e immediatezza di intuizione: cosí il piano lontano in cui spesso è ripreso il pavido re con l'incombere in piano ravvicinato delle figure « di quinta » dei consiglieri dominatori (e in una inquadratura addirittura il re è schiacciato sul fondo mentre lo stivale del ministro tirannico lo opprime in primo piano) sottolinea acutamente la sua miseria morale (probabile ricordo di analogo linguaggio usato da Olivier per descrivere la corte francese nel suo *Henry V*); cosí le iniziali inquadrature oblique, in seguito troppo insistite senza ragione, in un montaggio sempre piú serrato suggeriscono l'incalzare dell'atmosfera rovente del torneo: cosí i diversi piani in cui risultano inquadrati a due a due, in una sorta di triangolo ideale, il Gengis Khan sua sorella e la figlia del re durante la tortura di quest'ultima, ben chiariscono i rapporti psicologici fra i tre personaggi; cosí l'angolazione dal basso delle inquadrature del Genghis Khan ne esalta la personalità, non attraverso una piatta simbologia, ma in una funzionale esasperazione volumetrica che assume addirittura significato di fanatismo nella inquadratura del Genghis Khan in predicazione sul monte, stagliato contro il cielo. E costantemente la scelta dei piani, la disposizione delle luci (pur con qualche scompenso, come nella sequenza della fuga sul monte, forse dovuti a difetto di stampa), l'uso di differenti obiettivi, l'angolazione e i movimenti della camera, conferiscono al linguaggio, che si vale di un montaggio di un'impetuosità a volte travolgente, una forza veramente inconsueta. Peccato che tali pregi dell'opera debbano restar confinati nel campo di un interesse oseremmo dire sperimentale, da cui cioè è estranea ogni partecipazione emotiva: personaggi e situazioni narrative non riescono infatti mai a trovare una valida giustificazione estetica al loro stesso esistere; essi sono soltanto vaghi elementi di un clima primordiale e feroce che non può trovare, è evidente, la sua sola giustificazione in una presunta verità storica, cioè in una esattezza

realistica: e infatti la figura del Genghis Khan non riesce ad assurgere mai ad accenti di autentica grandezza sia pure primitivamente intesa. Manca cioè totalmente quella personale capacità di trasfigurare i dati storici o di una leggenda in una sintesi drammatica che sia espressione di un mondo poetico: e di ciò è riprova evidente, oltre l'intollerabile banalità del finale a base di sovrimpressioni, anche la sommarietà o addirittura la mancanza di carattere nei personaggi ingenuamente suggeriti soltanto dai loro dati somatici, chiaro indizio di un assoluto primitivismo, e le fratture ritmiche di un narrare episodico e ingenuo; basti ricordare le sequenze prima del finale, che si rifanno direttamente nella loro cadenza e nel loro svolgimento alla letteratura popolare d'avventure e che cercano le loro sole suggestioni in un esibizionismo del tutto esteriore di violenza e di ferocia fanatiche, presenti del resto in tutto il film. Da cui un generale senso di stanchezza e di improvvisazione con la inevitabile presenza di larghi tratti di ritmo affannoso e incerto e in definitiva di una totale assenza di autentica poesia. Il che se ci induce a ritenere il film non valido sul piano dell'arte, non ne diminuisce però l'interesse per gli aspetti di inconsueta, e a volte acuta, ricerca formale.

LA VITA DI O-HARU, DONNA GALANTE

Produzione: Shin Toho Studio, Giappone.
Regia: Kenji Mizoguchi.
Soggetto tratto dal romanzo «Kôshoku Ichidai-onna» di Saikaku Ibara (pseudonimo di Hirayama Togo).
Sceneggiatura: Yoshitaka Yoda.
Fotografia: Yoshimi Hirano.
Scenografia: Hiroshi Mizutani.
Musica: Ichiro Saito.
Interpreti:
O-Haru: Kinuyo Tanaka.
Il padre, Shinzaemon: Ichiro Sugai
La madre, Tomo: Tsukie Matsuura
Katsunosuke: Toshiro Mifune
Kikunokoji: Masao Shimizu
Kahei Sasaya: Eitaro Shindo
Yakichi: Jukichi Uno.

Davanti al portico di un tempio di Budda in rovina sostano tre donne dall'andatura equivoca. Sono donne galanti di infimo ordine e fra loro si trova O-Haru. Ferma davanti alle immagini di Budda, rischiarate dalle lanterne, O-Haru è immersa nei suoi pensieri.

Ecco la giovane e bella O-Haru, in servizio al Palazzo Imperiale di Kyoto. E' corteggiata da Katsunosuke, giovane servo di un cortigiano che le dichiara il suo amore appassionato. O-Haru, semplice e fiduciosa ne è turbata e travolta, e quando l'ardente Katsunosuke la trascina in un albergo clandestino del quartiere di Teramachi a Kyoto, si lascia sedurre. Ma i due giovani vengono arrestati e la loro segreta rela-

zione viene scoperta. O-Haru, accusata di aver contravvenuto alle severe regole del Palazzo Imperiale ed aver commesso il delitto di mancata castità, viene cacciata dalla capitale con i genitori. Il disgraziato Katsunosuke, viene condannato alla decapitazione e muore gridando il nome di O-Haru.

La famiglia di O-Haru si rifugia a Uji (a sud di Kyoto) e la povera O-Haru viene scelta per il gineceo della Casa Matsudaira a Edo, essendo stata notata per la sua belleza. Diventa ben presto la favorita del suo signore e gli dona ben presto un erede. Ma per la gelosia della moglie viene scacciata e rimandata alla sua famiglia.

Cedendo alle pressioni del padre, diventa cortigiana di prima categoria nel quartiere di Shimabaro a Kyoto, dove, sotto il nome di Shizuhata-tayu, diventa in breve celebre e ricercata. Un provinciale danaroso che le propone di liberarla affinchè possa abbandonare la sua triste professione, si rivela all'ultimo momento un falso mediatore, e O-Haru, disgustata della sua vita stessa, abbandona di sua iniziativa la vita galante ed entra al servizio di un commerciante, Sasaya Kahei. Ma la moglie di Kahei, venendo a conoscere i precedenti di O-Haru, e sospettando possa avere una relazione con il marito, ingelosita la fa scacciare.

O-Haru ritorna ancora una volta presso i genitori, e qualche tempo dopo andrà sposa al mercante di ventagli, Yakichi. E' questo l'unico periodo calmo e felice della sua vita, ma di breve durata, perché Yakichi muore di morte violenta. O-Haru trova rifugio in un tempio al servizio di una vecchia per la quale eseguisce lavori di cucito. E' qui che viene a trovarla il giovane Bunkichi, commesso della casa Sasaya, e che sin da quando vi aveva prestato servizio, l'aveva corteggiata. Per guadagnarsi l'affetto di O-Haru egli non ha esitato a sottrarre alcuni vestiti nel magazzino del suo padrone per offrirli alla giovine donna. Scoperto il furto, il primo commesso Jihei viene al tempio a reclamare il prezzo dei vestiti. O-Haru, che non può pagarli, non ha altra scelta se non di offrire la restituzione dei vestiti che indossa. Ma tale atto provoca i desideri del vecchio commesso. Egli consente di condonare il debito e di lasciarle i vestiti purché O-Haru gli accordi i suoi favori. O-Haru accetta con disprezzo pur di sbarazzarsi dell'importuno. I due vengono sorpresi dalla vecchia che scaccia ancora una volta la sventurata per aver violato il voto di castità, comandato dalla legge di Budda. Intanto sopraggiunge Bunkichi, anche lui in fuga perché è stato scoperto il furto. Allora la coppia fugge insieme. Ma il ladro viene raggiunto dalla polizia e arrestato. O-Haru, abbandonata e sola, scende sempre piú in basso: col viso coperto di pesante belletto per nascondere le rughe del vizio, adesca i passanti nei trivi.

O-Haru ha rivissuto nell'oscura cappella del Budda la sua misera vita e mentre esce pensierosa dalla sua contemplazione, sente una voce che la chiama. E' la vecchia madre che le annuncia che è stata chiamata dalla casa dei Matsudaira, notizia che la riempie di gioia al pensiero di rivedere il figlio da tanti anni separato da lei. Invece nella casa del suo signore non l'attendono che rimproveri per la vita vergognosa che ha condotto nonostante il privilegio di aver dato la vita ad un giovane signore, e viene condannata al confino in un lontano villaggio.

Di fronte a questo film che, pur con una certa nobiltà artistica, ricalca le orme dei piú noti « feuilletons » europei, v'è da chiedersi se l'interessantissimo *Rasho-mon* di Curosawa sia destinato a rimanere un esempio senza seguito, o per lo meno un evento eccezionale, nella storia del cinema giapponese. La traduzione in film ad opera del regista Mizoguchi (e intenzionalmente parliamo di « traduzione »)

del romanzo seicentesco di Ibara Saikaku, non è riuscita ad investirlo di autentico significato poetico, e nemmeno a conferire una sufficiente abilità ed efficacia narrativa al tono pesantemente moralistico e ingenuamente popolare del romanzo. Ancora una volta perciò, non riuscendo l'autore del film a trasfigurare pienamente con la sua personale sensibilità poetica la trita materia narrativa dell'opera letteraria, è nata un'opera di incertà paternità che non riesce a raggiungere un livello d'arte, anche se attinge la nobiltà di un dignitoso stile. Nell'assenza di un impeto lirico che fosse espressione di un mondo oltreché di sapienza linguistica, sono emersi gli scoperti intenti didascalici del romanzo, i suoi vistosi colpi di scena, e i suoi macchinosi sviluppi, spesso incuranti di approfondimento interiore nei confronti dei personaggi. La stessa figura di O-Haru, l'unica che nell'originale letterario abbia la pretesa di consistere con una qualche umanità, non si investe nel film di valide significazioni liriche nella inesorabile parabola della sua vita: essa è ridotta a puro simbolo, nel quale ogni problematica umana e ogni emozione estetica appaiono sbiadite e lontane, e i cui significati vanno ricercati al di fuori dell'arte. Una sorta di ingenua leggenda popolare quindi, in cui l'episodico ripetersi di taluni motivi denuncia talvolta stanchezza e retorica ma serve a suscitare piú forti effetti spettacolari, e in cui la approssimatività di descrizione dei personaggi nella loro concretezza umana, addirittura inesistenti come coerenza artistica, rivela spesso carenza di fantasia e di sentimento ma concorre a fare di essi schematici tipi di facile comprensione plateale. Può darsi che tale nostra severità di giudizio sia ingiustificata nei confronti di un autore e di un'opera che risentono di esperienze culturali e degli influssi di una civiltà tanto lontana dalla nostra: il citato esempio di *Rasho-mon* ci conforta però nel credere che ciò non sia e che le giuste argomentazioni di Eliot sui rapporti fra arte e cultura non trovino applicazione al giudizio su questo film. La cui sostanziale superficialità, pur nell'affollarsi cosí intenso di vicende e di personaggi, è soltanto parzialmente riscattata dai nobili intenti tematici e dal valore di descrizione di un'epoca e di un costume intesi in senso unitario. La eccezionale lunghezza del film, che rivela l'incapacità di sintesi artistica dell'autore e che genera deficienze ritmiche, non può ritenersi giustificata dalla sola analisi storica o ambientale, e talvolta le divagazioni coreografiche, (la lezione di canto alle donne in giardino, la rappresentazione dei fantocci, la musica dell'ovest suonata in onore della donna), hanno piuttosto il sapore di pretesti. E della stanchezza narrativa derivante dal ripetersi di molti episodi, ripetersi ingiustificato a causa della anonimità dei personaggi inesistenti nel loro carattere individuale, e della lentezza descrittiva di particolari insignificanti o trascurabili, è apparso conscio anche l'autore che ha tentato di movimentare l'azione con accenti comici spesso inopportuni e sempre realizzati con mano piuttosto pesante.

I motivi d'interesse del film vanno pertanto ricercati nella presentazione di motivi ambientali e storici, alcuni dei quali per noi inconsueti, motivi che pur senza apparire mai transfigurati secondo un sentimento lirico, serbano il loro interesse culturale anche in virtú del nitido e attento linguaggio dell'autore. I pregi formali delle inquadrature, palesi particolarmente in alcune di esse (come quella della protagonista nel giardino del tempio buddista presso il laghetto) e risultanti da corretti movimenti della camera da esatta impostazione luministica da sensibile fotografia da appropriate angolazioni, sono infatti il risultato del possesso da parte di Mizoguchi di una notevole padronanza del linguaggio filmico e spesso di un notevole gusto. Qualità che però non assurgendo a pienezza di stile, cioè al valore di mezzi di sincera e compiuta espressione di un personale mondo dell'autore, non sono sufficienti a conferire all'opera universalità artistica.

FAITHFUL CITY

(Città fedele)

Produzione: A Moledeth Production, Israel.
Soggetto: Joseph Leytes e Ben Barzman.
Regia: Joseph Leytes.

Il film narra la storia dei fanciulli profughi immigrati nelle nuova terra dai ghetti di tutto il mondo. E' la storia della loro assimilazione nel nuovo ambiente.

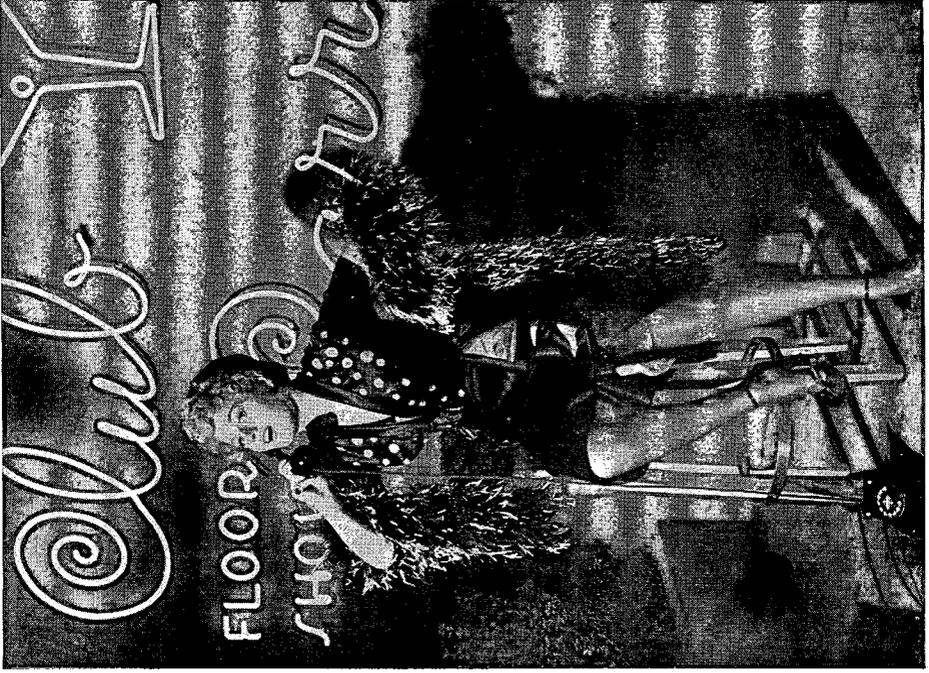
Ezra, il capo del villaggio dei fanciulli, un antico droghiere viennese è per il metodo dolce e tratta tutti con gentilezza e bontà. Sam, il nuovo maestro del campo estivo di Catskills, vuole reprimere ogni insubordinazione e restaurare la disciplina.

Questo urto nei metodi di trattamento e addestramento è drammatizzato nel contrasto fra il maestro e Max, il caparbio della brigata dei ragazzi e incorreggibile suscitatore di inquietudini. Max inserisce strisce di carta fra le dita dei piedi di un ragazzo marocchino della cui fedeltà non è sicuro e vi appicca il fuoco; ruba l'orologio del maestro e lo porta in pegno in città; scopre un deposito di armi nascoste e sparge la voce di un imminente attacco da parte degli arabi.

Quando il maestro salva il ragazzo dalla prigione, guadagna a poco a poco la sua fiducia. Max intanto raggiunge l'eroismo, quando affronta il pericolo del fuoco per salvare un bambino arabo, la cui madre era stata uccisa durante un attacco aereo.

L'analisi della tragedia della gioventú moderna, e particolarmente di quella crudelmente colpita dalla guerra, costituisce un tema degno di importanti e poetiche invenzioni, ma naturalmente non è il regista Leytes, autore ufficiale del cinema d'Israele, che poteva investire di significati poetici la elevatezza etica del tema trascendendone i significati umani sul piano lirico. Nel senso che l'indagine psicologica della mentalità dei giovani turbati dagli orrori cui hanno

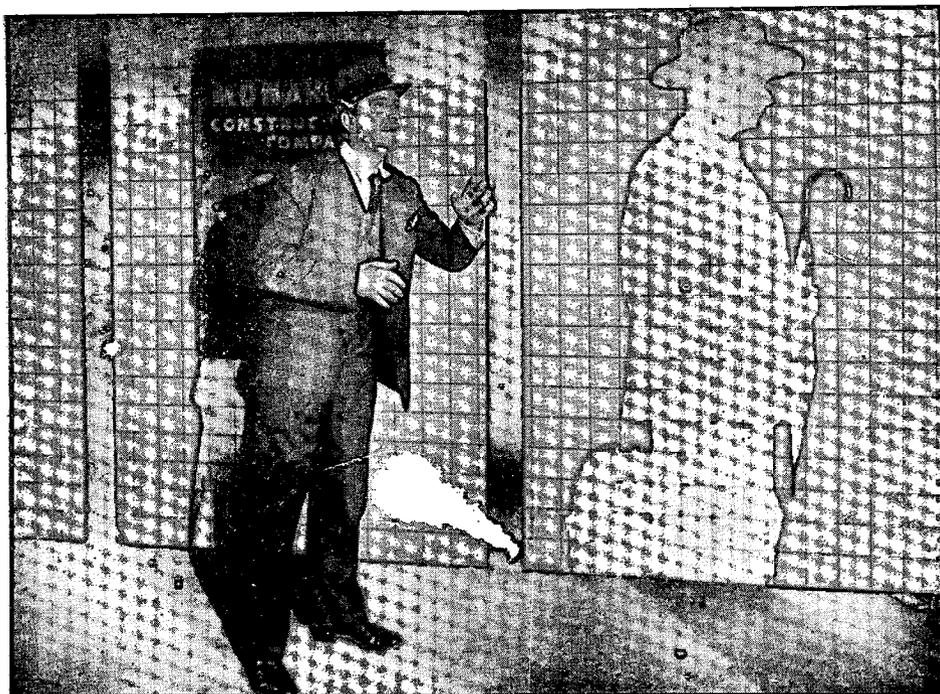
assistito e l'analisi del tentativo di far rinascere in loro una fede sono stati trattati nel film senza particolare intensità emotiva e senza universale vastità; piuttosto con una attenzione volta a cogliere gli aspetti piú evidenti di un brutale realismo e a sfruttare nel modo piú aperto i punti di tensione della vicenda (come l'attacco aereo sui rifugiati, la battaglia con gli arabi, il bombardamento dei serbatoi). Ne è risultato pertanto un decadere degli aspetti umani ed etici del tema in danno di quelli di piú facile effetto drammatico, anche se a tratti sia evidente una certa affettuosa partecipazione dell'autore. Il quale ha realizzato l'opera con sperimentale abilità, valendosi di un linguaggio semplice ma non povero, tendendo a raggiungere soprattutto un certo equilibrio fra gli episodi piú vistosamente spettacolari e quelli piú delicatamente intimisti. Non diremmo che tale equilibrio sia stato sempre felicemente conseguito, soprattutto per un manifesto inclinare verso una certa retorica che ha finito con l'infirmare chiaramente anche la coerenza psicologica dei personaggi e la viva umanità delle loro situazioni. Non resta pertanto che approvare le lodevoli intenzioni morali del film, intenzioni che se ovviamente non sono state sufficienti a trasferirlo sul piano dell'arte, parzialmente lo assolvono dalle sue piú vistose deficienze conferendogli una certa dignità su un piano artigianale.

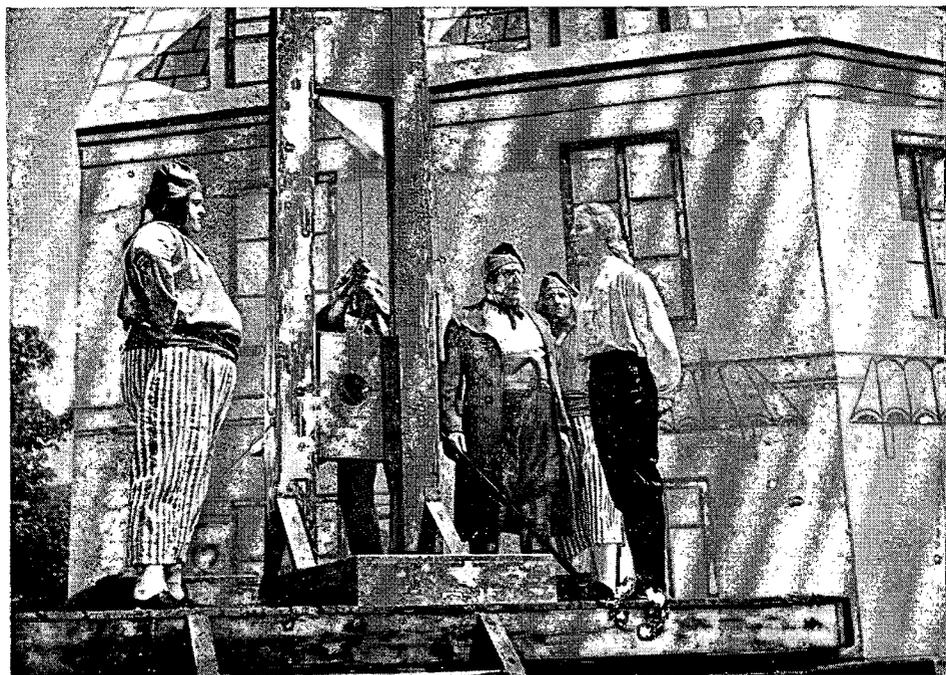
THE QUIET MAN *John Ford*

PHONE CALL FROM A STRANGER *Jean Negulesco*

THE QUIET MAN *John Ford*

THE QUIET MAN *John Ford*

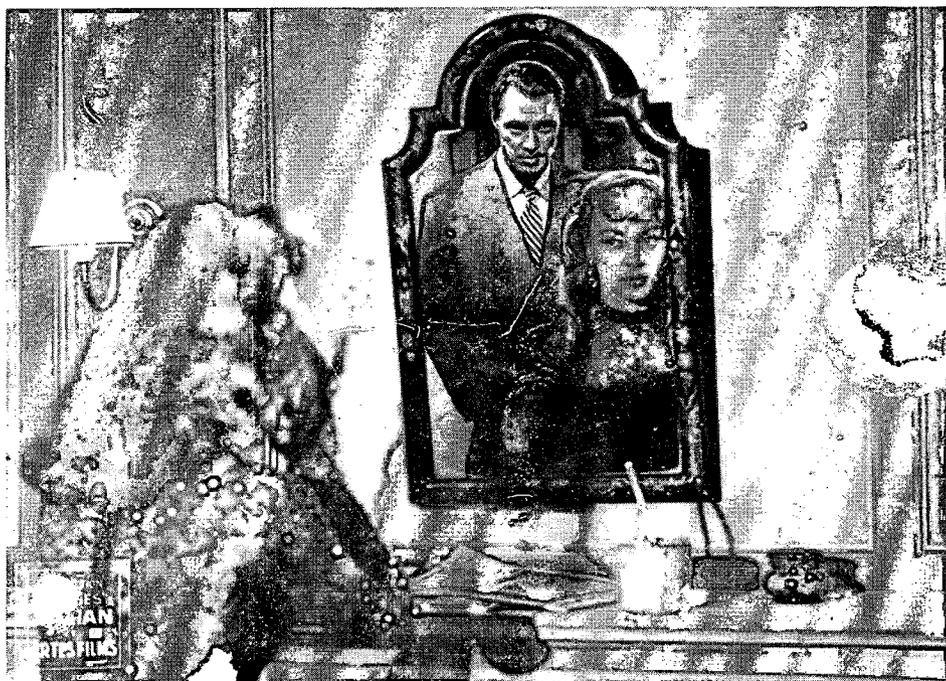
THE MIRACLE OF OUR LADY OF FATIMA *John Brahm*

CARRIE *William Wyler*

DEATH OF A SALESMAN *Laszlo Benedek*

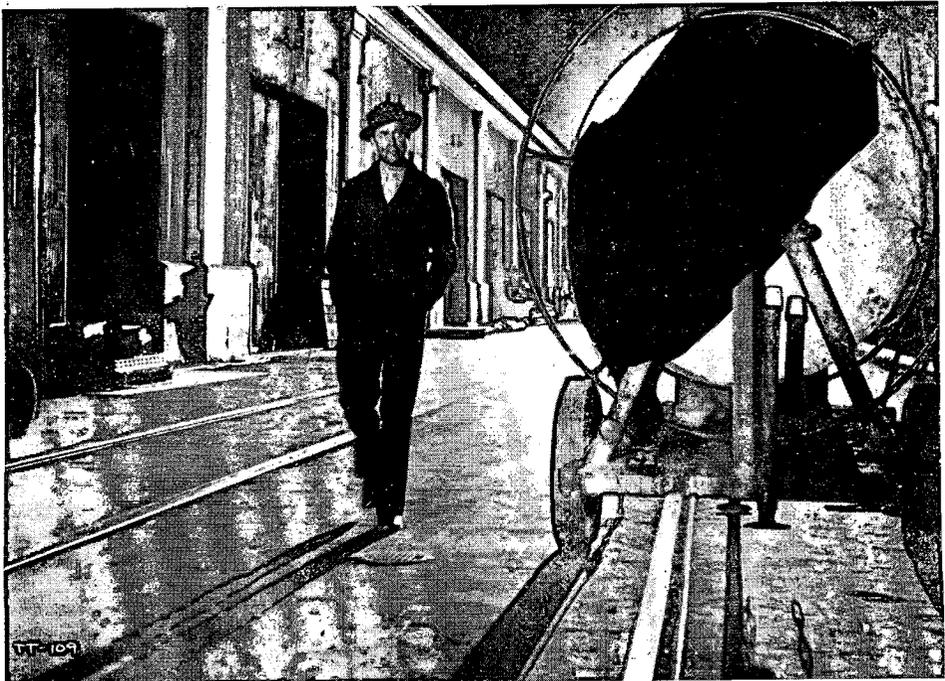
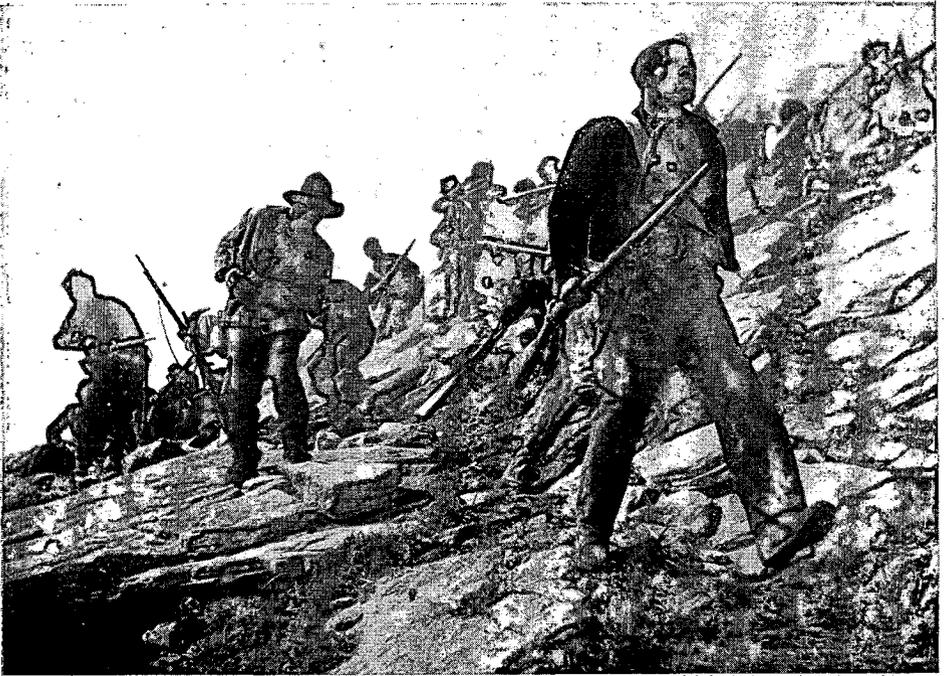
DEATH OF A SALESMAN *Laszlo Benedek*

LES BELLES DE NUIT *René Clair*

LES BELLES DE NUIT *René Clair*

JEUX INTERDITS *René Clement*

JEUX INTERDITS *René Clement*

LA P . . . RESPECTUESE *Marcello Pagliero*

LA P . . . RESPECTUESE *Marcello Pagliero*

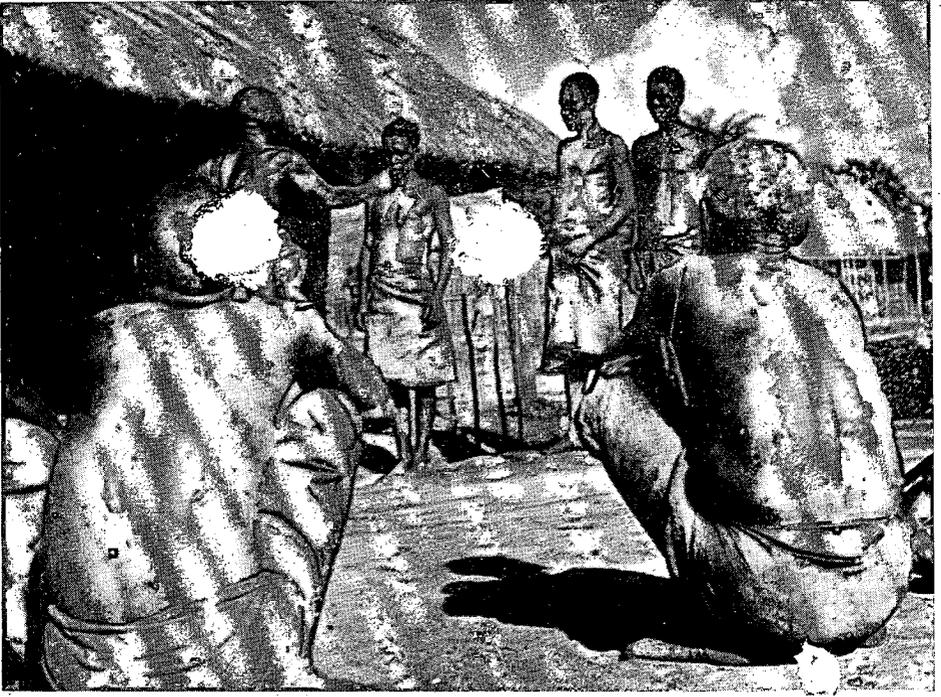
LES CONQUERANTS SOLITAIRES *Claude Vermorel*

THE THIEF *Russel Rouse*

IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO — *Pietro Germi*

ALTRI TEMPI (IL TAMBURINO SARDO) — *Alessandro Blasetti*

EUROPA '51 — *Roberto Rossellini*

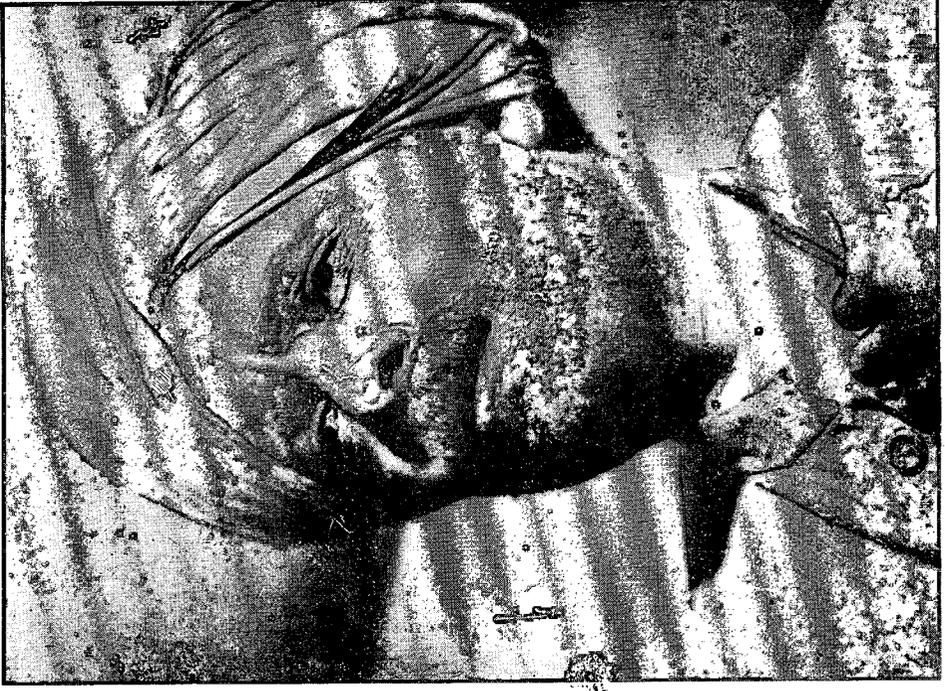
LO SCEICCO BIANCO — *Federico Fellini*

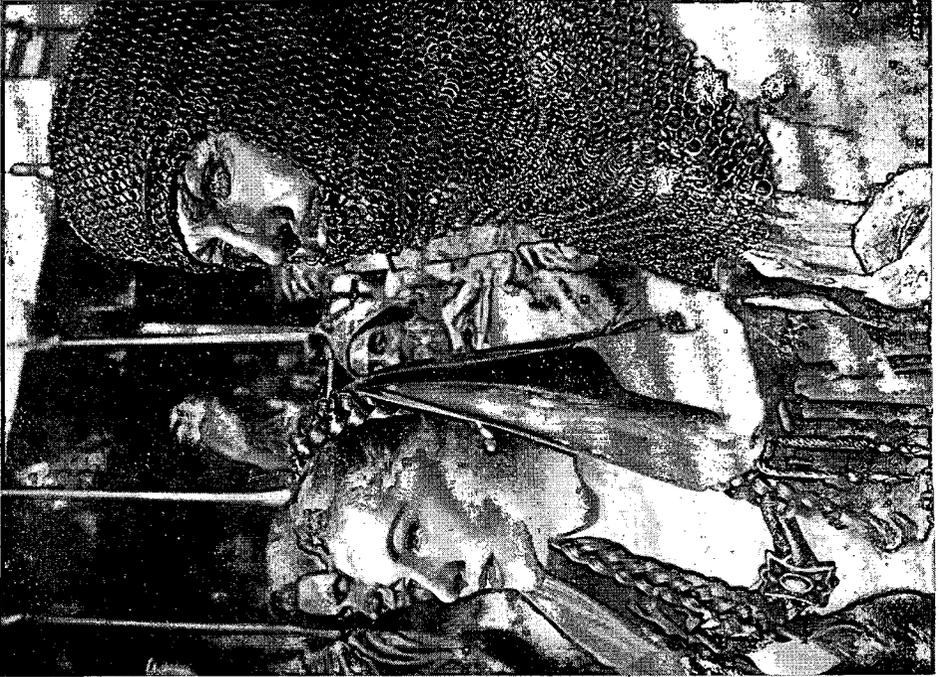
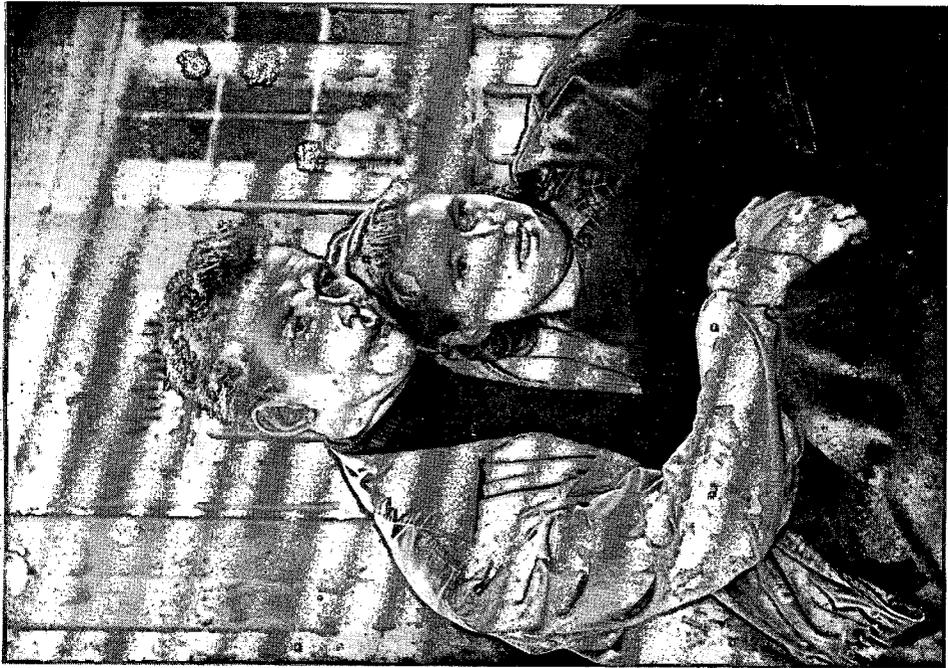
MANDY *Alexander Mackendrick*

THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST *Anthony Asquith*

BONGOLO *André Cauvin*

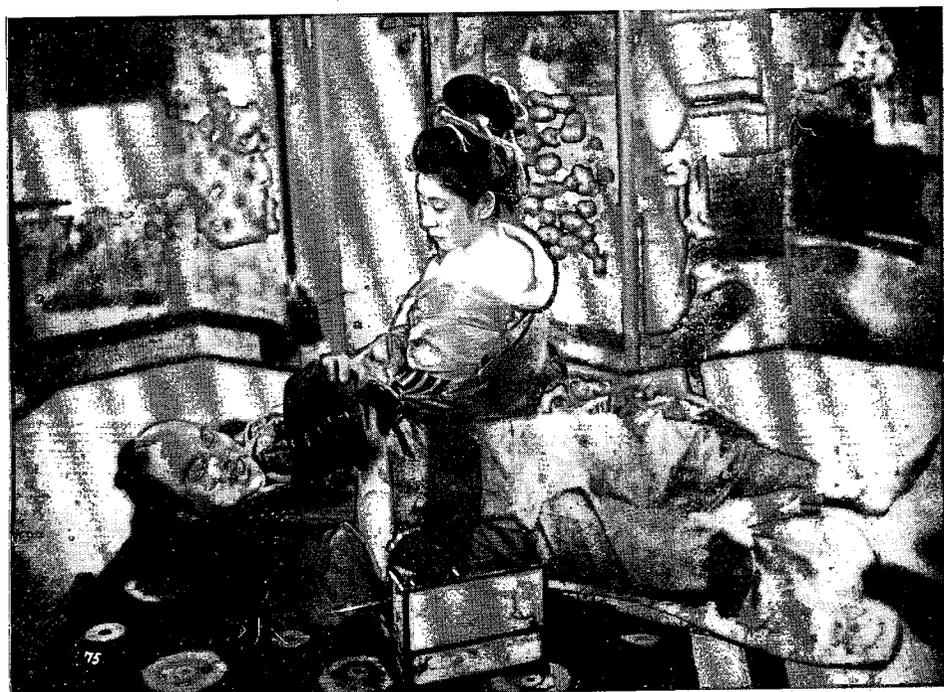
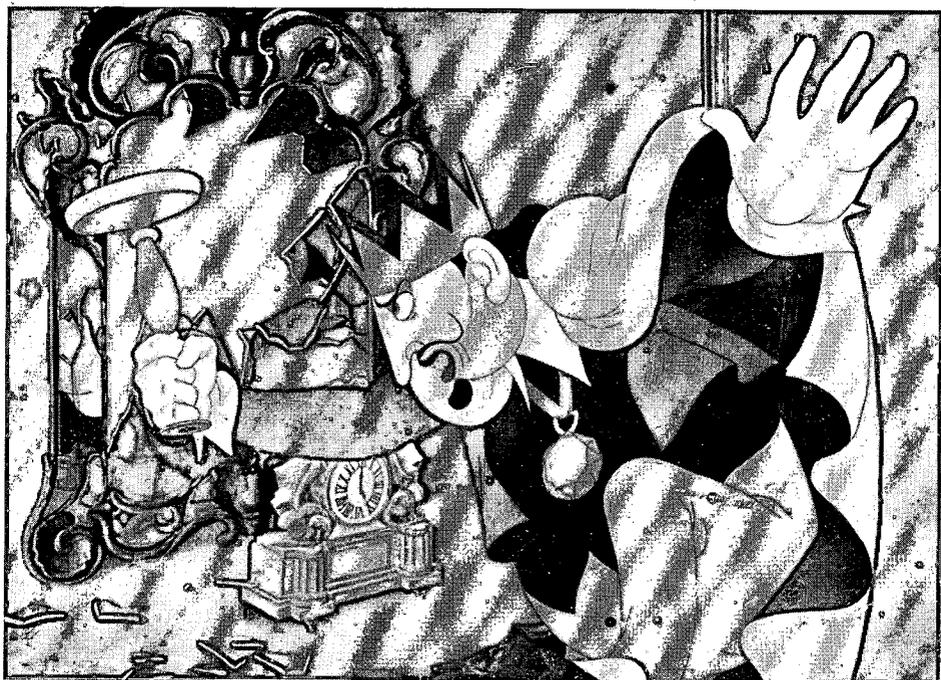
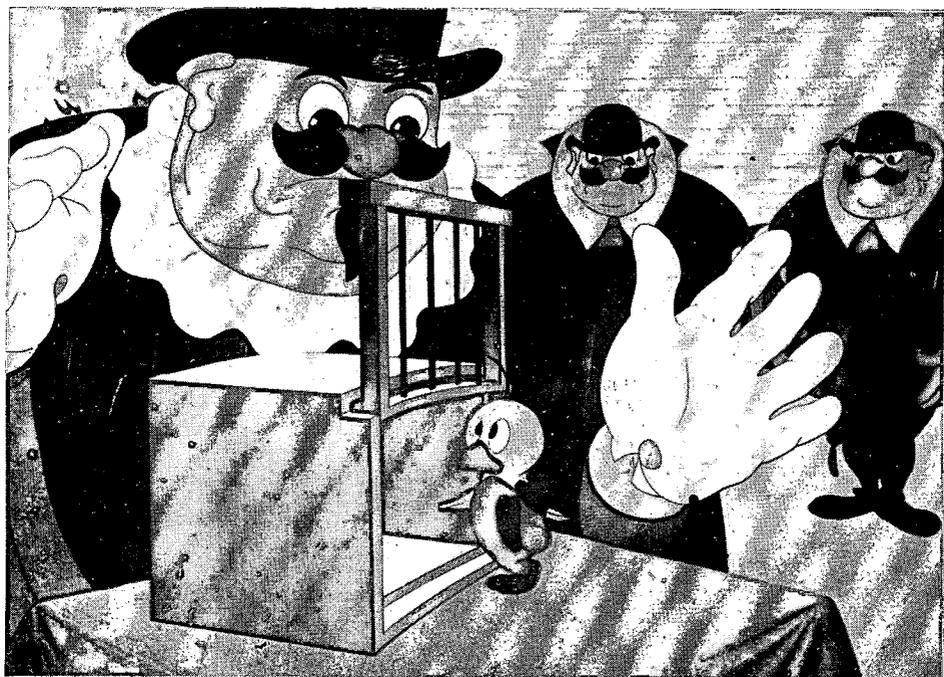
THE BRAVE DON'T CRY *Philip Leacock*

EL REBOZO DE SOLEDAD — *Roberto Gavaldon*

GENGHIS KAHN — *Lou Salvador*

IVANHOE *Richard Thorpe*

AANDHIYAN *Chetan Anand*

ANDRINE OG KJELL *Gaare Bergström*

EL JUDAS *Ignacio Iquino*

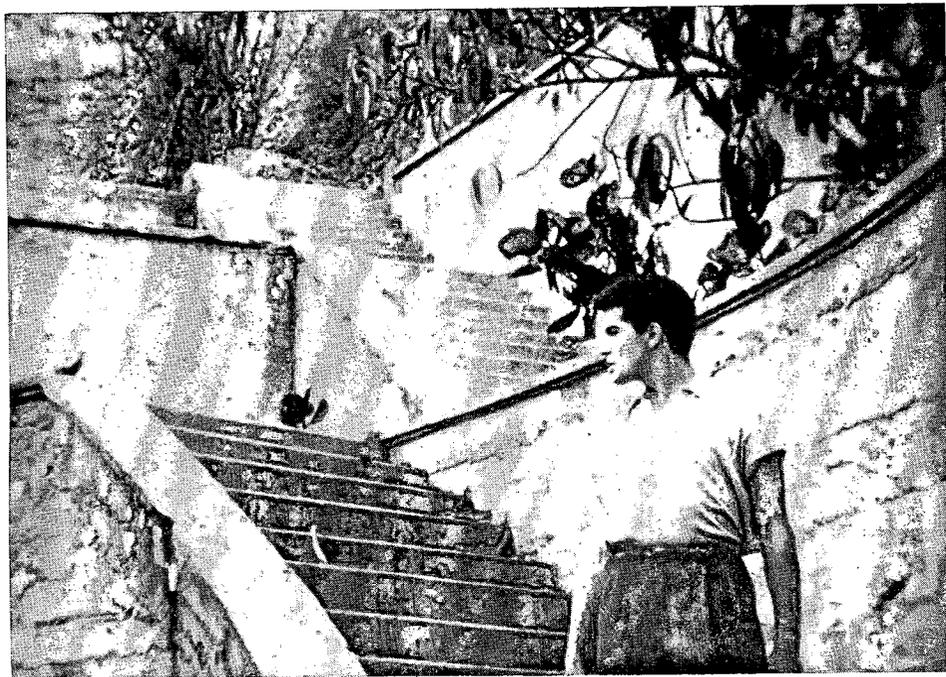
LA VIE DE O-HARU FEMME GALANTE *Kenji Mizoguchi*

LA VIE DE O-HARU FEMME GALANTE *Kenji Mizoguchi*

LA BERGERE ET LE RAMONEUR *Paul Grimault*

LA BERGERE ET LE RAMONEUR *Paul Grimault*

FAITHFUL CITY *Joseph Leytes*

DUKKEDROM *Ivo Caprino*

KEKEC *Joze Galè.*

JOHN OF THE FAIR *Michael McCarthy*

LOONY TOM *James Broughton*

PIC NIC *Curtis Harrington*

Documentari e cortometraggi

Alla III Mostra Internazionale del Film Scientifico e del Documentario d'Arte hanno partecipato ventisette paesi con 161 film, di cui 63 a colori. I film, per comodità di programmazione, erano divisi in due categorie: categoria A, per la presentazione in locali pubblici; categoria B, per la presentazione a pubblici specializzati. A sua volta la categoria A comprendeva: documentari sull'arte, documentari culturali, cortometraggi vari, cortometraggi di attualità. La categoria B si divideva in quattro sezioni: documentari scientifici, documentari didattici, documentari su problemi sociali, cortometraggi sperimentali e d'avanguardia.

Documentari sull'arte

Sono oltre millecento i documentari sull'arte realizzati fino ad oggi in tutto il mondo (1). Difficile, pertanto, è trovare in questo genere di produzione, dal punto di vista della realizzazione, qualcosa che non sia stato detto, qualche metodo che non sia stato sperimentato. Sono ancora innumerevoli le opere d'arte che meritano d'essere divulgate mediante il cinema; ma pochi i cineasti capaci di presentarle apportando contributi personali — stilistici o critici — veramente nuovi. Una di queste eccezioni è rappresentata dal film *Leonardo* di Luciano Emmer, realizzato in co-produzione internazionale, con l'intervento di validi collaboratori, tra cui l'operatore Arcady. Già scrivevamo nel n. 5-6 di *Bianco e Nero* che è raro, sia da parte dei critici dei film a soggetto che di quelli, ancor meno numerosi, che si occupano di documentari, ricordare, accanto al cosiddetto «regista» del film («regista» se dirige *Amleto* e «regista» anche se fotografa i quadri di una Mostra) è raro, dunque, che accanto al nome del realizzatore venga posto in risalto il suo collaboratore piú prezioso: l'operatore. Già m'è accaduto di rilevarlo, per restare nel dominio del documentario, allorché si è trattato di tecnici come Portalupi, Schiavinotto, Jannarelli, Giannini, e altri ancora. E questo caso potrebbe ripetersi nei confronti di Arcady, del quale nessuno ha parlato, all'occasione della presentazione a Venezia, del film *Leonardo,* ma di cui lo stesso Emmer ha

(1) Secondo una inchiesta del Comitato Internazionale C.I.D.A.L.C. per le Arti Figurative, eseguita sotto la direzione di C. L. Ragghianti, e in corso di pubblicazione.

tenuto a confermarmi le alte qualità, e il prezioso contributo, mirabilmente attuando, in delicati momenti del film, il previsto piano artistico dell'opera.

E poiché abbiamo portato il discorso su questo nome, nuovo tra noi, diamo anzitutto qualche notizia su Arcady, cui si intitola lo studio Arcady, parigino. Arcady non è, di nascita, francese. Il suo cognome autentico dev'essere slavo. Dico dev'essere perché non ho, sul momento, la possibilità di informarmi con esattezza e con la rapidità necessaria. Arcady ha partecipato a vari film utilizzanti speciali trucchi: *La Légende cruelle, La Vie de Jesus, André Gide, Jules Verne*. « La qualità del suo lavoro — informa Pierre Michaut —, le risorse realmente straordinarie delle tecniche utilizzate, la varietà dei trucchi, segnalano specialmente il suo laboratorio. Arcady ha cominciato la propria attività cinematografica nel 1938 per film di pubblicità ed ha realizzato in questa epoca disegni animati spettacolari: *Astres et Desastres, Scaphandriers, Le Carillon, Kapok l'Esquimeau.* Passando al film di trucco ha realizzato *L'Oeil et le Cinéma* (non uscito per disaccordi col produttore) che espone la teoria del cinema e il principio della persistenza della retina, estendendosi fino alla prestidigitazione. Piú recentemente *Le Base-Ball,* in cui si alternano trucchi, modellini e prese dirette. Arcady ha anche realizzato film di tecnica industriale come *Son et Lumière.* Il materiale usato si compone, in particolar modo, d'una camera da 35 mm per la ripresa eseguita immagine per immagine, installata su un apparecchio specialmente concepito e costruito per realizzare trucchi diretti, azionato, a quanto mi ha spiegato Pierre Kast, da un motorino da *moto-scooter.* « Una stampatrice ottica — scrive ancora Pierre Michaut (nell'articolo *Du trucage à la féerie* publicato nel numero del 21 giugno della *Cinématographie française*) — anch'essa di concezione originale, completa la camera e permette, col minimo impaccio, tutte le fantasie e tutte le immaginazioni. Lo Studio Arcady conta un laboratorio fotografico, un laboratorio meccanico, un laboratorio di disegno. L'équipe, che ha realizzato vari e rimarchevoli lavori, si compone di una decina di collaboratori ».

La partecipazione di Arcady alla Mostra non si è limitata al lavoro per il *Leonardo.* Sua è la fotografia di *Desastres de la guerre* di Kast e (con Roger Fleytoux) di *Vie de Jesus* di Marcel Gibaud. Nel primo — che attinge all'opera di Goya — è l'intenzione pamphlettistica del Kast, del resto concepita con logica e lucidità, che ha il sopravvento. Nel secondo prevale, e questa volta negativamente, la scelta arbitraria del regista di quadri d'ogni età e stile, le cui immagini sono unite, in accostamenti spesso incredibili, per raccontare la vita di Gesú. Non ci si meravigli se una Madonna rinascimentale viene accostata a un Cristo gotico o a un paesaggio fiammingo. In *Je sème à tout vent,* interpretazione umoristica del dizionario Larousse e dei suoi personaggi, il cui tono è dato da un

commento di saporoso spirito francese, appare piú rimarchevole il lavoro di Arcady per una serie di trucchi che dimostrano una tecnica consumata.

Il *Leonardo* è un lungometraggio, composto di varie parti (biografia, invenzioni di Leonardo, disegni, pitture), che presenta indubbie disuguaglianze. Già altrove ho fatto riserve su questo film, che ha d'altronde momenti felicissimi. E' innegabile che la co-produzione (esso infatti, dopo essere stato realizzato per accordo tra produttori di varî paesi, apparirà all'estero anche con presentazione e *casts* diversi) come non dà sempre opere unite e perfette nel film a soggetto, non può, tanto meno, fare meglio nel documentario, dove l'unità è talvolta più fragile e (che vi sussista o no) percepibile.

Sciatta mi è parsa l'introduzione del lungometraggio, superficiale ed anzi assolutamente insufficiente il finale basato sulla ripresa di riproduzioni di pitture del maestro da Vinci. La parte centrale, invece, in cui ritengo che l'intervento di Arcady sia stato notevole, è di una insuperabile bravura: i disegni e gli appunti di Leonardo sono ricostituiti nel loro stesso nascere, e il trucco che ne mostra la progressiva esecuzione arriva, quasi, a fissare il pensiero che guidava il maestro.

Di questi film, e di tutti gli altri presentati alla Mostra, *Je sème à tout vent* è forse il piú intelligente. Dice una presentazione del documentario, scritta dallo stesso Kast: « E' ben piú di una animazione delle incisioni del Larousse; piuttosto un piccolo racconto morale, che si potrebbe intitolare anche: « Visto da Sirio ». E' piú d'una fenomenologia-miniatura della conoscenza scritta che un film sull'arte; piú un paradosso letterario che un esercizio formalistico. Un Marziano, venuto sulla Terra dopo la sparizione degli uomini, non scopre sul nostro pianeta morto, come unica vestigia, che il grande dizionario. Tornato in patria, fa, col suo solo aiuto, una conferenza su ciò che era la vita della Terra. L'uomo non gli appare che un trascurabile accidente biologico e la donna, la compagna dello struzzo, a causa dei cappelli, non perora né pro né contro un eventuale messaggio della cultura umana, ma soltanto per la sua relatività. In breve, è il punto di vista dello « straniero ».

Arcady non ha messo i suoi procedimenti di trucco e i suoi movimenti di macchina al servizio soltanto di *Je sème à tout vent* o di *Leonardo*. Lo troviamo anche accanto ad altri curatori di documentari sull'arte: *Watteau, L'Affaire Manet, Coeur d'amour épris*. In *André Gide* sono suoi tutti i movimenti di macchina. In *Légende cruelle* « ha mostrato fin dove poteva arrivare la fantasia, l'invenzione, la virtuosità, nella sua tecnica ». Ricordiamo anche il *Breugel* di Lévy e Pinet, e il *Jules Verne* di Voinquel, interamente realizzati con trucchi, ed in cui il lavoro di Arcady ha parte preponderante.

Se rilevante è il contributo di Arcady nei film di Kast, Emmer, Marcel Gibaud, presentati a Venezia, non meno notevole è quel-

lo dell'operatore Cardiff per i documentari a colori *La gloire de Degas* e *La gloire de Vermeer* di Jean Oser (e per un misurato *Paris* diretto da J. C. Bernard e commentato da Francis Carco). I film su Degas e su Vermeer tentano, anch'essi, una nuova formula. Il regista tiene a mettere a confronto l'ambiente in cui il pittore è vissuto, e la sua opera. Si passa, pertanto, dalla Parigi di Degas, con i suoi fiori e i suoi teatri, alle celebri tele sulla danza, dalle case olandesi con le caratteristiche costruzioni ai quadri paesaggistici del Vermeer, ed ai non meno luminosi interni.

Van Gogh — dopo il cortometraggio di Resnais — è un passaggio obligato della documentaristica sull'arte di ogni paese. Il documentario italiano dedicato al pittore, e ripreso da Portalupi, è notevole per la resa del ferraniacolor, per quanto la celebre sedia « color burro » sia diventata bruna. Quello svedese (in bianco e nero) presenta cronologicamente l'opera del pittore, al contrario di quanto ha preferito fare Rondi con un montaggio e un commento che obbediscono piú a un'interpretazione psicanalitica che estetica dell'artista.

Fra i numerosi altri film a colori presentati nella sezione dei documentari sull'arte ricordiamo: *Codice* 1474 di Michele Gandin, con una rimarchevole invenzione critica: il « primo piano luminoso » che permette la indicazione di particolari sezioni della composizione studiata; *Carlo Carrà* di Piero Portalupi, in cui è possibile ascoltare un commento perfetto, scritto da Roberto Longhi; *Intermezzo alla Scala* di Michele Gandin, visita al Museo della Scala piú affascinante di quel che non risulti, a prima vista, la stessa raccolta milanese; *Buma* di Henry Cassirer, con fotografia di Lewis Jacobs, dedicato ai talismani con cui il negro tenta di vincere « *buma* », cioè la « *paura* »; *Mark Tobey, artist*, un cortometraggio che si definirebbe quasi d'avanguardia, e che insegue anche nelle cose reali la visione intricata del pittore, deformata da segni assottigliati, reticolati, fili intersecati di tramvie e di linee elettriche; *Viaggio nella storia,* prodotto da Edgar Anstey e diretto con gusto da Alexander Shaw e John Taylor, i quali conducono lo spettatore — attraverso le città inglesi — in un viaggio nello spazio e nel tempo, penetrando in gallerie, musei, e antiche fastose dimore; *Il fiume della vita,* che Enrico Castelli Gattinara ha dedicato alla Mostra del Demoniaco nell'Arte, di recente tenutasi a Roma, e che si ricollega alla serie, ideata dallo stesso Castelli: *Demoniaco nell'arte, Passione di Memling, Le maschere e la vita.*

Altri documentari erano stati aggiunti alla categoria in esame, per quanto non fossero da considerare film sull'arte: *Images pour Debussy* di Jean Mitry, in cui le immagini sono montate seguendo lo sviluppo ritmico e melodico della continuità musicale; *Der Ewige Kreis* (*Il circolo eterno*), che sviluppa il tema d'un balletto macabro; *Mascherata* di Max de Haas, che presenta, con una forzata introduzione, le maschere d'un museo olandese; e *Dukkedröm* (*Sogno di fantocci,* norvegese) di Ivo Caprino, gemello del *Piccolo Frikk,* film per ragazzi.

Documentari di informazione

La Francia ha partecipato alla categoria detta « di carattere culturale informativo » con una larga rappresentanza: con film di viaggi, drammatici come *Drame à la Nanda-Nevi* di J. J. Languepin, o documentanti una dura fatica, come il reportage da *Terre Adelie* di Mario Maret nei mari australi; con film sul lavoro come *Hommes de la nuit* — i minatori della Lorena — di Henri Fabiani, e *Sarre pleins feux* di H. Bonnière. La mescolanza dei film, tra cui anche documentari sull'arte come *Vezelay* di Pierre Zimmer, in cui viene presentata una celebre Basilica, rendono tutt'altro che facile l'orientamento in una sezione cosí varia di personaggi, di documentazioni, di motivi. Da *Spiel der spilaren,* un giuoco di conchiglie appuntite, ornate, spinose, rotonde, orchestrato suggestivamente da Alfred Ehrhardt, si passa a *Das Werk am Rhein* (*Fabbriche sul Reno* di Otto Martini e Karl Gschrey), dal giapponese *Tsuro ni ikiru* (*Vita giornaliera dei ferrovieri*), realizzato liricamente da Hideo Sekigawa (per quanto risulti eccessivamente lungo e monotono) ad *A Man on Trial* di John Spencer, che vuole illustrare i principi fondamentali della giustizia criminale in Inghilterra. E', questo, un breve film a soggetto, e nel processo d'un ladruncolo dimostra che in Gran Bretagna è possibile, da parte di qualunque cittadino, anche se ritenuto colpevole, ricevere la stessa protezione contro l'ingiustizia.

Anche *Madhya Bharat,* sulla storica città indiana di Gwalior, e *Glimpses of Assam,* sulla poco nota terra dei Nagas, figuravano in questa categoria: ma, dato il carattere strettamente informativo, ad essi si faceva di gran lunga preferire *Vinden och floden* (*Il vento e il fiume*), del regista svedese Arne Sucksdorff, il quale dava con immagini di pescatori e di marinai, di contadini al lavoro e di Sadhus, uomini sacri della fede Hindu, in un paesaggio suggestivo, una visione ora idillica ed ora mistica, liricamente composta, della regione del Kashmir.

Altre immagini esotiche venivano presentate da documentari statunitensi: *Quetzalcoatl* di Ray Winniexsky, una leggenda di antiche genti del Messico e delle loro credenze religiose, *Navajo* di N. Foster, storia di un piccolo indiano e della sua ribellione alla civiltà, fin tanto che non sente nel bianco non piú un tiranno, ma un amico; *The Witch Doctor,* il medico stregone, un balletto che si ispira a una pratica religiosa haitiana, per cui uno stregone riesce a cacciare, servendosi d'un tamburo, lo spirito malvagio. La coreografia del balletto è di Jean Leon Destiné.

Cortometraggi vari

Ai cortometraggi vari si intitola la terza categoria, che stiamo per esaminare. In pratica si tratta di un « bis » della precedente. Vi sono infatti documentari sul lavoro (*Racconto persiano* di Ralph Keene, sull'oleodotto di Abadan), e *Profecia* di Ignacio Retes (sulla

costruzione di un acquedotto nel Messico), reportages di viaggio (*Inviato speciale a Capo Horn,* argentino, assai elementare), documentari di interesse etnico e geografico (*Il paese delle giornate lunghe,* canadese), due documentari indiani non molto diversi, per fattura, da quelli precedentemente ricordati (*Pescatori di Negombo* e *Nuovi orizzonti*); ma, a parte ogni considerazione polemica sulla qualifica e presentazione di questi film, dobbiamo particolarmente soffermarci sul « terzo gruppo » perché contiene alcuni tra i migliori « pezzi » della Mostra.

Cité du Midi di Jean Baratier è una visita allo Studio Rainat, situato in un popolare quartiere di Parigi, dove acrobati, giocolieri, saltatori, trapezisti, si allenano per gli spettacoli del circo. E' un mondo che ai tempi di Toulouse Lautrec attraeva i pittori e i caricaturisti: oggi non poteva non richiamare anche la curiosità dell'occhio magico cinematografico, e Baratier, valendosi anche della collaborazione di Michel Simon, presentatore di questa eccentrica umanità, la quale ha fatto ragione della propria vita l'esercizio fisico e il rischio, ne ha composto un balletto di « prove » e di « pose » atletiche, di gesti ginnici e di giuochi di destrezza.

Alla popolazione di *Cité du Midi* fa *pendant* l'umanità di *Saint Germain de Prés.* Sono gli esistenzialisti veri e falsi, letterati e imbrattatori di carta e di tele, gente che pare molto investita dell'autorità che sono riusciti a conferirle i vari movimenti letterari d'avanguardia, laboriosamente avviati alla popolarità, e relitti della cultura e della società: ambiente ambiguo, che non si sa quanto sia vero e quanto sia falso. Di vero v'è sicuramente la vena spiritosa dei Frères Jacques, che di quando in quando appaiono nel documentario, diretto poco brillantemente da Pagliero, e non abbastanza sciolto nel montaggio.

Paesaggi che escono dalla intricata città di Baudelaire; paesaggi di natura selvaggia e remota come in *El Dorado,* girato da John Alderson nella Guiana britannica, o di natura che non si è fatta conquistare dalla civiltà, come *Isola dei colori,* avendola soggiogata alla propria bellezza. Il documentario di Alderson potrebbe smentire, se fosse accompagnato da molti altri *shorts* parimenti interessanti, che la produzione specializzata britannica, dopo l'ormai remoto tentativo innovatore, e fruttuoso, di John Grierson, attraversa un periodo di decadenza. *Isola dei colori* conferma l'ascesa del documentario italiano, checché ne dicano coloro che, basandosi sulle varie centinaia di documentari cattivi — in cosí mare magno di produzione — ignorano che ve ne sono un congruo numero di eccellenti, tra i quali vanno ricordati specialmente quelli firmati da uno scrupoloso regista come Michele Gandin. *Isola* è una festa di colori, e vi concorrono il mare, i fiori, le case, i costumi procidani; ed anche il commento è colorito, scritto da un forbito prosatore e pittore, Toti Scialoja.

Altro documentario di paesaggio: *River no Return* (*Il fiume senza ritorno*) di Raphael G. Wolf. Non è un eccezionale pezzo di cinematografia; ma una storia drammatica, piena di apprensioni e di imprevisti, che descrive il viaggio di un battello, specialmente costruito, in un fiume che è impossibile navigare, a causa delle rocce che ne stringono il letto e della corrente impetuosa che sbatte i natanti contro gli argini. E la materia, di per sé piena di sensazione, permette all'operatore di riprendere una pellicola attraente, e dimostra che al documentario importano soprattutto i fatti. Spesso sono i fatti descritti che rendono eccezionale un documentario, piú della tecnica impiegata. Quando poi i due elementi coincidono, e sprigionano, altresí, una espressione poetica, allora si arriva alla preziosa *imagerie* di Flaherty.

Quattro altri documentari italiani, proiettati nello stesso raggruppamento, sono da ricordare: *Impiegati* di Brunello Rondi, che è impeccabile come resa fotografica, meno felice nel montaggio e nel commento; *Mantide religiosa* di Achille Ancillotto (ferraniacolor), con eccezionali riprese di interesse zoologico; *Gamba di legno* e *Cavallina storna* di Guido Guerrasio: pressoché sempre corretti nella realizzazione, e piú caldi, come partecipazione del regista, di altri suoi precedenti cortometraggi.

Cortometraggi di attualità

La sezione quarta della categoria A (mai tale classificazione è risultata piú arbitraria, per quanto fosse dettata da una qual certa volontà di semplificare) era dedicata alle « attualità ». Categoria inesistente per difetto di film, i quali potevano benissimo essere inseriti nelle tradizionali classificazioni, impiegate da tutte le organizzazioni specializzate. *Britain's Comet,* ad esempio, è un film sui problemi tecnici e del lavoro come *Trasporto di un trasformatore,* svizzero; *Une Ecole nomade au Hoggar* è un documentario algerino (regista J. Ch. Carlus) d'interesse sociale, e cosí pure *Case per i senzatetto,* indiano. Film che non richiedono speciali segnalazioni critiche, come anche la *Sonda n. 20,* di Martin Wilson, che descrive l'incendio di un pozzo di petrolio e l'opera relativa di spegnimento, compiuta in difficili condizioni di lavoro, sotto scrosci d'acqua perché gli uomini sopportassero il caldo e la pellicola non prendesse fuoco. Sono film che informano esaurientemente intorno all'argomento trattato. E' tutto, ed è sufficiente.

Documentari di ricerca scientifica

Nella nutrita schiera dei documentari scientifici, la giuría ha preferito *Intracardiac Surgery*: *Valvulotomy for Pulmonary Valvular Stenosis* (*Chirurgia intracardiaca*: *Valvulotomia per la stenosi polmonare*), una produzione olandese della Universitaire Film, e le ha assegnato il primo premio. Il trattamento chirurgico di una stenosi polmonare attraverso il ventricolo destro del cuore è illustrato nelle

sue diverse fasi, dalla preparazione, al controllo della guarigione. Dopo il film olandese la giuría ha scelto *The Basic Principles of Lubrification* (*I principi fondamentali della lubrificazione*) di Dick Tambling, britannico, e *The Suction Socket Artificial Limb* (*Arto artificiale con sistema a ventosa*) di George Anderson, statunitense, mentre una menzione veniva assegnata a *Chirurgia del cuore* di Piero Lamperti. La materia trattata da questi documentari è tale che non possiamo che rimetterci totalmente all'operato dei giurati, ricordando che la sezione in argomento comprendeva anche *La Greffe Cutanée* (*Innesto cutaneo,* algerino), *Osteomalacie* film algerino su una malattia caratteristica delle donne incinte, *Hormiga Leon* dell'uruguayano Rodolfo Talice, *Tetanie* (austriaco), *Das Wunder des Werden* (*Il miracolo della nascita,* austriaco), *Blaue Kinder* (*Bambini cianotici,* austriaco), *Accidents don't Happen* (*Non accadono incidenti,* canadese, sulla prevenzione degli infortuni), *Miroirs Plans* (*Specchi piani,* francese, sulle proprietà generali degli specchi piani, sul sestante di marina e sul caleidoscopio), *Phisiology of Human Reproduction* (*Fisiologia della riproduzione umana,* britannico), *Capacitors* (*Condensatori,* britannico), e molti altri documentari statunitensi, britannici, canadesi, italiani. Data la promiscuità di argomenti, che vanno dalla chirurgia alla fisiologia, dall'ingegneria all'ottica, dalla prevenzione degli infortuni alla elettricità, ci si chiede come abbia potuto la giuría stabilire un termine di paragone tra l'uno e l'altro film, nella attribuzione delle distinzioni.

Documentari di istruzione professionale

I film presentati come documentari di istruzione per pubblico adulto non sono che documentari sulla tecnica e sul lavoro: appartengono pertanto ad una unica categoria, quella di *Hommes de la nuit* e di *Fiume nero,* di *Trasporto d'un trasformatore* e di *Condensatori.* Vi si faceva particolarmente notare, ottenendo un meritato primo premio, *Le Cuivre du Katanga* di Gerard de Boe. E' un noto colonialista belga che ha girato nel Congo film sulle realizzazioni sociali e film sul folclore (fra cui un notevole documentario sugli strumenti musicali indigeni, di notevole interesse etnologico). *Le Cuivre du Katanga* documenta ancora una volta la marcia del Congo belga verso il progresso e le conquiste del lavoro. Altro premio è andato al documentario del Luce *Dalla Palude alla Azienda Agraria* di Antonio Dell'Anno, che documenta una importante realizzazione sociale, nella zona di Portogruaro. Allo stesso gruppo apparteneva anche *Bomi Hills,* storia avventurosa di una miniera nel cuore della Liberia, girata da Giorgio Moser, *Fiume nero* di Umberto Bolzi, sulle miniere olandesi del carbone, *Una voz en là montana* (*Una voce nella montagna,* realizzato in Portorico da Amilcar Tirado, sulla creazione di una piccola scuola serale per lavoratori), *Transvaal Tale* (*Racconto*

del Transvaal, girato in Sud Africa da Basil Mailer e che è la storia della lotta contro le malattie del bestiame), *Alluminio* e *Lotta per il petrolio,* canadesi, nonché *Joe entra in fabbrica,* inglese, sulla necessità di accogliere nelle aziende i nuovi operai in maniera psicologicamente incoraggiante.

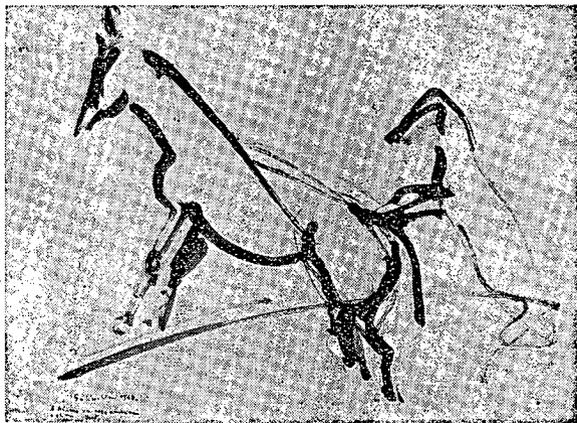
Sperimentali e d'avanguardia

All'ultima categoria della serie, infine, appartenevano i documentari sperimentali e d'avanguardia: i migliori, nell'ordine, risultavano *Abstract in Concrete* di John Arvonio, statunitense, *A Phantasy* di Norman Mc Laren, canadese, *Polka Graph* di Ted Nemeth, statunitense. *Abstract in Concrete,* per cui ha scritto la musica Frank Fields, inizia con una visione di Times Square in una notte di pioggia. Mentre piove, tutto un mondo favoloso e astratto, un fantastico giuoco di disegni ritmici e di colori, vive una sua vita segreta. Le luci della grande arteria si riflettono sulle pozzanghere e sui pavimenti stradali lucidi. Questi riflessi astratti, secondo la intenzione dell'autore, « suggeriscono motivi creativi di ispirazione, non ignorati neppure dalla pittura moderna.

A Phantasy rappresenta una nuova fase, peraltro meno convincente, popolata di oggetti concreti e forme riconoscibili, di immagini puramente ornamentali e decorative, nell'opera di McLaren, su musiche di Maurice Blackburn. *Polka Graph* obbedisce, fantasmagoricamente, e non senza gusto, al programma della didascalia iniziale: « Il vostro occhio e il vostro orecchio danzino con noi al ritmo di una polka ».

I migliori di questi cortometraggi sono stati proiettati durante la rassegna del cinema surrealista e astratto.

In speciali proiezioni fuori concorso sono stati proiettati anche *Non giuocate alla guerra,* prodotto dalla Tethis Film, e presentato da Nicolas Pillat del CIDALC, e *Ragazzi al cinema,* prodotto dall'Ente Morale per il Fanciullo e dal Fronte della Famiglia, sul problema degli « influssi » del cinema sulla gioventù.

Mario Verdone

Cinematografia per ragazzi

I quindici o sedici tra esperti e delegati, prescelti dalla Direzione della Mostra Cinematografica di Venezia per discutere i problemi relativi ai film per ragazzi, si trovarono di fronte alla prima seduta a uno scoglio insormontabile. Essi erano chiamati, secondo l'ordine del giorno, a trovare una definizione, anzi la prima definizione, che raccogliesse in una formula sintetica ma completa, la natura e gli elementi che costituiscono il film per ragazzi.

I definitori si agitarono un giorno intero per elaborare, ciascuno secondo i propri punti di vista e il proprio temperamento, la definizione richiesta, senza venire a capo di nulla. Da qualunque parte i loro ragionamenti muovessero, erano destinati ad infrangersi contro una regola fondamentale, che presiede alla nascita di ogni definizione. *Definitum non debet ingredi definitionem* ammonivano gli Scolastici onde evitare un vizio di logica, la tautologia, che riduce la definizione a una vacua e inutile ripetizione di parole, la quale nulla aggiunge alla conoscenza precedente, e che nel caso nostro si risolveva nella seguente proposizione: « Il film per ragazzi è il film per ragazzi ».

Sembrava che la comune ricerca e lo sforzo congiunto dei delegati e degli esperti dovesse naufragare in questo gorgo, mentre si delineavano gli atteggiamenti profondi e indicativi delle mentalità nazionali nell'accostare e risolvere i problemi. I Delegati Inglesi (parlo dei presenti poiché la proposta della definizione era stata fatta da Miss Mary Field, una nota esperta in campo di cinematografia per ragazzi) i delegati inglesi, dunque, optavano per la rinuncia invitando i presenti a una discussione su temi pratici. Essi dichiaravano che la definizione sarebbe scaturita da se, spontaneamente, dopo un'esperienza attiva di produzione. Ricordavano a proposito, che il Ministro Inglese della Pubblica Istruzione, sollecitato dalla Entertainment films for children a proporre all'U.N.E.S.C.O. agevolazioni speciali per le pellicole destinate ai fanciulli, aveva risposto espressamente che la richiesta non poteva aver corso per l'impossibilità di trovare una definizione dei film per ragazzi.

I delegati Francesi, al contrario, unitamente ai Belgi e agli Italiani, pur accusando in qualche momento della discussione un senso di sfiducia o addirittura di agnosticismo, si mostravano in li-

nea di massima favorevoli alla definizione, e quasi sorpresi di non riuscire in breve tempo e con un breve lampeggiamento intellettuale a racchiudere in un cerchio limitato di parole il significato pur tanto semplice e modesto richiesto dall'ordine del giorno. Il loro ottimismo e la spinta naturale degli stessi verso la speculazione, se fece registrare negli interventi del primo giorno, come fu del resto rilevato, un certo bizantinismo, giovò nel complesso al risultato finale, poiché, fatta la debita distinzione tra definizione scientifica e definizione (meglio: descrizione) giuridica, fu accantonata la prima per puntare decisamente sulla seconda. Anche la determinazione della finalità di tale definizione, cioè perché mai quindici o sedici delegati erano costretti a sottoporre i loro cervelli a uno sforzo non indifferente nell'afa pesante e insidiosa dell'agosto veneziano, aveva pur contribuito allo scopo. Non si trattava, infatti, di dirimere nell'accezione o meno di un vocabolo le divergenze che in campo pedagogico e psicologico erano sorte intorno al problema, ma di trovare una formula che permettesse di riconoscere, almeno esteriormente, un film per ragazzi: una formula che fosse valida per tutti i paesi, attraverso la quale ottenere la libera circolazione, i liberi scambi e le agevolazioni fiscali. Precisate le finalità, a nessuno poté sfuggire la concretezza e l'utilità di tale discussione.

E nel giorno successivo la definizione fu varata. Essa suona cosí: « Film per ragazzi è il film a carattere ricreativo o culturale, adatto alla mentalità e alle sane esigenze dei ragazzi: concepito, realizzato, destinato specialmente per un pubblico di ragazzi ».

Tutti i delegati furono concordi nell'accettarla e nel chiedere per essa il crisma ufficiale dell'U.N.E.S.C.O. Poi il Congresso si arrestò. Su nessun altro punto proposto dai vari ordini del giorno fu possibile trovare un accordo. Cosicché l'unico risultato (« sorprendente » a detta dei delegati inglesi) fu appunto quello di aver consacrato con una nuova formula la definizione del film per ragazzi.

Se i Delegati e gli Esperti avessero voluto tuttavia sperimentare sul vivo la validità e la resistenza della loro definizione assistendo alla proiezione dei cinquanta, tra films, documentari e cartoni animati, in programma al IV Festival Internazionale dei Film per ragazzi, sarebbero rimasti certamente disorientati. Nel repertorio costituito da pellicole giunte quest'anno da 11 Paesi (Danimarca, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Italia, Norvegia, Iugoslavia, Nuova Zelanda, Svezia, U.S.A.) e suddivise in tre distinte categorie: la categoria A): per bambini fino a 7 anni; la B) per i fanciulli dai 7 agli 11; la C) per i ragazzi dagli 11 ai 15, figuravano film di classificazione dubbia. Alcuni decisamente disadatti ai ragazzi, come l'americano *Room For one More* (*C'è posto per tutti*) della Warner Bros, e l'italiano *Angeli senza quartiere* della Lux Film; altri da considerarsi « visibili ai ragazzi » anche se non « concepiti, realizzati e destinati » ad essi, come vuole la definizione;

cosí ad esempio: *In on The Bean* (*Si arriva lungo i radio sentieri*) dell'Association of Specialised Film Producers, e *River of no Return* (*Il fiume senza ritorno*) della Film Council of America; altri per i quali la su citata definizione si adatta a perfezione; e infine pellicole di destinazione dubbia, che nell'uno e nell'altro dei casi potevano essere offerte indifferentemente a un pubblico di ragazzi o a un pubblico di adulti poiché, sia l'argomento sia il linguaggio non le classificavano sufficientemente. E' il caso dei cortometraggi su *I piccoli di Podrecca* della Thetis Film, e de *Les Dessins s'animent* della Unifrance Film, e di parecchi altri.

Abbiamo insistito di proposito nell'applicare la definizione, per dimostrare quanto sia difficile raggiungere una formula che non dia ádito, come nei casi sopra accennati, a dubbi di sorta, ed abbiamo inteso avviare di pròposito il discorso sul Festival veneziano dalla stessa definizione per illuminare come dall'álto il nostro campo di indagine ed avere argomento valido a dimostrare come l'accettazione indistinta di film e cortometraggi, adatti e non adatti, prodotti espressamente per ragazzi o visibili anche ad essi, non abbia giovato affatto a questa quarta edizione del Festival minore, che segna un regresso rispetto ai tre precedenti. Troppa confusione e troppa incertezza di criteri direttivi hanno assistito alla scelta dei film e documentari e troppa tolleranza ha permesso la inclusione di pellicole mediocri o addirittura insufficienti sotto ogni punto di vista!

Non vogliamo attribuire alla Direzione della Mostra di Venezia la causa di tale insuccesso. La cinematografia per ragazzi sta balbettanto le prime lettere del sillabario e non riesce ancora, nonostante le sue istanze fondate e precise, nonostante gli sforzi collegati di Enti e persone che in questi ultimi anni vi si sono dedicati, a trovare ospitalità presso le grandi Case di produzione. Cosicché la maggior parte dei film che giungono a Venezia rappresentano una produzione apocrifa che sta a margine di quella ufficiale: per lo piú tentativi di Enti o privati scarsamente dotati di mezzi e di preparazione specifica.

La mancanza della Russia al Festival e la sospensione temporanea dell'attività da parte della Rank (Gran Bretagna), che sono le due sole nazioni che abbiano raggiunto un certo livello organizzativo e artistico in tale settore, ha pesato notevolmente sulle sorti della competizione. Sembrava di esser tornati indietro di quache anno, non piú al sillabario, ma addirittura alle aste, alla preistoria della cinematografia per ragazzi.

Era evidente che la Mostra di Venezia aveva dovuto far buon viso a cattivo giuoco é racimolare da ogni parte il possibile senza troppe distinzioni e sottigliezze cosí da salvare almeno l'idea o, come si dice, la causa, e di non lasciar cadere inesorabilmente l'istanza della necessità di una cinematografia per ragazzi. Ecco la ragione per cui tutte o quasi tutte le pellicole giunte a Venezia passarono

a pié pari dall'ufficio bagagli della stazione allo schermo del Palazzo del Cinema; ecco perché dal repertorio del Festival dei Documentari scientifici e d'Arte furono mutuati cortometraggi che vennero poi proiettati senza nessuna giustificazione in tutti e due i programmi: nel pomeriggio per i fanciulli e alla sera per gli adulti. Ed ecco ancora perché, oltre ai film ricreativi e ai documentari di interesse vario, furono accolti quest'anno anche i cortometraggi didattici. E ai fanciulli che numerosi gremivano la sala del Palazzo del Cinema furono ammanniti esilaranti spettacoli su *Amperometri e voltametri*, su *Che cos'è la fisica*, e *Che cos'è la geografia* etc. etc., come se le scuole non restassero chiuse nel periodo estivo e gli adulti avessero approfittato dell'ingenuità dei piccoli per introdurre nei giuochi noiose ripetizioni di temi e argomenti scolastici.

Di tutti i film proiettati durante i dieci giorni del Festival (in verità troppi per una produzione cosí anemica!) *Keketz* della Iugoslavia Film, è quello che ha raccolto maggiori consensi, e che la giuría ha premiato come il miglior film ricreativo per i ragazzi dagli 11 ai 15 anni. Tratto dal noto racconto di Vendot, esso adombra l'antica storia di David e Golia e narra le imprese di un piccolo pastore (Keketz), che con astuzia e coraggio riesce ad avere il sopravvento sul truce Bedanec, un brigante che abita la foresta. La storia, vecchia come il mondo, ma nuova per i piú piccini, che attraverso le imprese di Keketz imparano a liberarsi dai puerili fantasmi dei babau, degli orchi e dei briganti aggirantisi in ogni macchia d'albero, è raccontata con lievità e freschezza gioviale, e sia nell'interpretazione ingenua dei piccoli attori come in quella bellamente caricata dei grandi, sia nei movimenti della macchina da presa intenta a cogliere stupendi paesaggi montani e a facilitare con un linguaggio semplice e lineare la comprensione dei fanciulli, raggiunge il suo scopo e parla direttamente all'immaginazione dei piccoli. E' un esempio di produzione spontanea, che risolve con felice intuizione e senza premeditazione critica, le difficoltà di trasferire il racconto letterario in un linguaggio cinematografico adatto ai ragazzi. In esso non si avverte, come nella produzione inglese lo schema interiore, e il codice di regole che immancabilmente vengono applicate nei film della Rank.

La nota caratteristica che contraddistingue, infatti, la cinematografia inglese per ragazzi da quella degli altri paesi sta appunto in ciò. Attraverso l'esperienza di sei anni di intensa produzione e la realizzazione di oltre cento tra film e documentari, la Gran Bretagna è riuscita ad elaborare un linguaggio particolare e a varare un codice di regole che essa applica con diligenza in tutti i suoi film. Tali regole, raccolte nei rapporti per opera di Mary Field e dei suoi collaboratori, avvertono tra l'altro che i film per ragazzi « vanno costruiti su azioni movimentate le cui fasi non devono essere lasciate all'oscuro e le cui singole peripezie devono trovare in se una

soluzione ben precisa essendo i ragazzi desiderosi di conoscere ciò che è capitato a tutti i personaggi della vicenda »; che il film per ragazzi non deve contenere sorprese onde evitare l'angoscia che può essere provocata da un avvenimento inatteso; che i protagonisti devono essere scelti tra gli stessi ragazzi in modo che gli spettatori possano identificarsi con essi; che i personaggi adulti del film, in modo particolare i genitori, risultino simpatici, giovani e sportivi; che una giustizia assoluta regoli le sorti dei personaggi e degli avvenimenti per cui i colpevoli siano inesorabilmente puniti e i giusti premiati, etc. etc.

Sulla falsariga di questi precetti sono stati realizzati i due film a lungo metraggio presentati dalla Gran Bretagna: *John of the Fair* (*John, il ragazzo della fiera*) e *The Stolen Plans* (*I piani rubati*) della Association of Specialised Film Producers, che, nell'ambito della « Children Foundation Films Ltd. » ha sostituito in parte la Rank nella produzione di film per ragazzi. Il primo, ambientato all'inizio del secolo scorso, dipana con lentezza meticolosa la storia di un ragazzo, vittima di una congiura di palazzo, che riesce attraverso una serie di avventure a riacquistare oltre i beni anche il suo legittimo titolo nobiliare. Il secondo, *I piani rubati,* premiato dalla giuría per il miglior programma per ragazzi dagli 11 ai 15 anni, è un film poliziesco, agile e movimentato, in cui due fanciulli, un maschietto e una femminuccia (si noti l'espediente per interessare alla vicenda anche le bambine peraltro irriducibili a questo genere di storie) riescono a sventare i tentativi di una banda internazionale di spie, che tentava di impadronirsi di certi piani segreti. Questa storia, piú della precedente, ha interessato i fanciulli presenti alla proiezione e nonostante essa fosse in lingua originale senza speaker e didascalie, è riuscita a dominare le emozioni dei ragazzi costringendoli con mano sicura e tempo determinato a farli sospirare, ridere, gioire senza nulla concedere all'estro spesso viziato dei piccoli spettatori, ma conducendoli passo passo, da una formazione progressiva di carica emotiva fino a una precisa scarica distensiva redimendo nei personaggi successivi i sedimenti di stimoli e di emozioni inculcate precedentemente.

Indubbiamente tale film dimostra con esattezza la misura che la Gran Bretagna ha raggiunto nell'acquisto di un linguaggio cinematografico adatto alle esigenze dei fanciulli. Non c'è un vocabolo, un verbo o un aggettivo fuori posto, e tutte le emozioni sono dosate con giusto equilibrio. Dobbiamo riconoscere che la cinematografia per ragazzi, attraverso l'esperienza inglese, ha fatto un gran passo avanti.

E' doveroso tuttavia far rilevare che questi due film, pur rappresentando un dato concreto, una meta raggiunta, mancano però di fantasia, di originalità e soprattutto di poesia. A che vale avere elaborato un linguaggio se esso non esprime che storie insignificanti come quella di *John il ragazzo della fiera* o un poliziesco sulla falsariga dei fumetti come *I piani rubati?* Con questi film non ci sco-

stiamo affatto dai racconti degli albi a fumetti o da quel genere di letteratura per ragazzi, noiosa e insignificante, coniata dai cosiddetti esperti, che non educa né accosta i fanciulli al Bello ma li interessa distraendoli inutilmente da altri passatempi. Non sono questi i film che auguriamo ai nostri ragazzi. Essi rappresenterebbero semmai, in una produzione avanzata, i cosiddetti film commerciali.

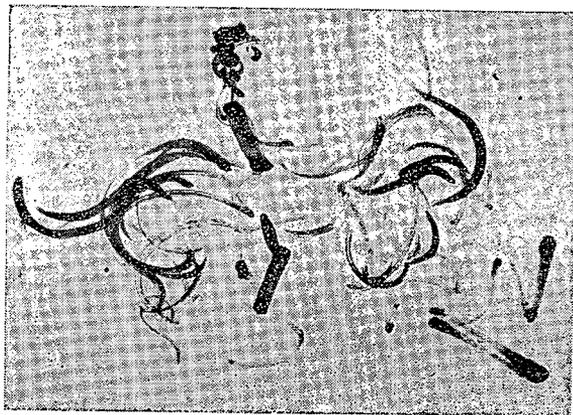
Avviene nel cinematografio ciò che avviene in campo letterario: un vero scrittore per ragazzi compie opere di poesia e sa trovare le vie di comunicazione senza far ricorso a regole tecniche, ma risolvendo dentro di sé per opera spontanea, attraverso le vie dell'arte le difficoltà che si presentano nella destinazione dei libri a un pubblico di piccoli lettori; mentre un esperto in letteratura infantile non riesce spesso con i suoi dosaggi di sentimenti e di parole a fare opera di poesia.

Cosí *Keketz* della Jugoslavia Film, pur non valendosi di una tecnica complessa ed elaborata come quella inglese, ha saputo risolvere implicitamente le difficoltà ed imporsi nettamente.

* *

La restante produzione naviga ancora nell'incerto e rappresenta lo stadio iniziale della cinematografia per ragazzi, lo stadio degli esperimenti e delle buone intenzioni. *Kaspers reise um die welt* (*Il viaggio di Kasper intorno al mondo*) della Verband Deutsche Film Produzenten, e *Veslefrikk med fela* (*Il piccolo Frik*) della Norsk Film, si distinguono per un certo impegno e decoro artistico. Tolti dal repertorio di questi due film, non ci resta, per la cronaca, che di segnare l'atto di presenza della Danimarca, Giappone, Nuova Zelanda, Svezia, Francia, Italia e Stati Uniti.

Un bilancio, come si vede, piuttosto sconfortante, che segna un momento di pausa e di sfiducia rispetto ai tre Festival precedenti.

Agostino Ghilardi

Surrealismo e astrattismo

Tra le manifestazioni della Mostra veneziana del cinema di quest'anno merita un'attenzione tutta particolare la I Rassegna internazionale del film sperimentale, sotto la cui denominazione sono stati raggruppati film surrealisti, astratti e di avanguardia. Film di ricerca, per lo piú film nei quali l'interesse di chi li fa si fonda soprattutto sull'aspetto formale del racconto, saggi riflessivi di soluzioni cinematografiche nuove, tentativi di introspezione e di esemplificazioni psicologiche.

Esperienze, che vanno prese piú che altro come tentativi di dare immagine alle suggestioni ma che si risolvono per la maggior parte in una sorta di confessioni psicoanalitiche. Questo aspetto è, in realtà, del tutto marginale, valido comunque solo per alcuni registi, soprattutto i piú giovani.

C'è infatti nei brevi film presentati da questi giovani prodigi del cinema una morbosità latente, una esemplificazione di sentimenti del subconscio compiaciuta e avvilente. Ed è strano, perché a conoscerli questi autori si rivelano ragazzi semplici e riservati: uno di questi è Curtis Harrington, autore di due brevi film di un certo interesse: *Picnic* e *On the Edge.*

Il protagonista di *Picnic* (satira a certe abitudini della vita borghese) improvvisamente, inseguendo una qualunque fanciulla, si trova, come in un incubo, impigliato in lunghe scale che s'allungano, diventano ripide, impossibili: complicazioni come si vede di origine erotica (l'impotenza a soddisfare l'impulso sessuale), complicazioni che si ritrovano in certe teorie sui sogni, proprio all'*abc* dell'esperienza freudiana. In effetti, la cosa che piú disorienta in questi strenui anticonformisti è proprio la falsa avanguardia che pesa su di essi piú come una esperienza di cultura mal digerita che come qualcosa di esteticamente valido e convincente. E' una cosa che disorienta, in effetti, perché sappiamo quale bagaglio di cultura e di rigore si portino invece appresso tutti coloro che appartennero alla vecchia avanguardia che trasse proprio dalla cultura gli elementi piú vivificatori del loro mondo fantastico. Lo stesso Richter (di cui si è presentato fuori rassegna *Dreams that Money can't buy*) che ci ha accolto garbatamente a conversare nella villa Guggenheim che lo ospitava, appariva, inquadrato tra i dipinti di

Klee e di Kandinsky, di Picasso, di De Chirico, di Chagall, e le sculture di Archipenko, Lipchitz e Moore, come portavoce di un mondo e di un clima già divenuti vivi nella tradizione culturale. Ci accolse, dicevamo, in calzoncini corti e camiciola a scacchi, offrendoci due aperitivi in due tazzette sagomate in rosso e blu, con orecchie e mani per guarnizioni, contento di farci vedere un angolo di Venezia che egli piú ama e di mostrarsi intento a realizzare un « film di poesia » che, parlando di principe bianco e principessa nera, potesse dare della città lagunare un'interpretazione magica e maledetta. L'esperienza che piú gli piacque fu infatti questo scoprire Venezia una città di maledizione, nera, astratta, magica, meravigliosa, vero paradiso per gli uomini che come lui hanno nel sangue il tarlo del surreale.

Tornando ai brevi film di Harrington, *On the Edge* è apparso piú che altro un'invenzione intelligente, una soluzione felice della vita e morte di un uomo, vita legata ad un filo come un gomitolo di lana.

Parlare a proposito di Harrington di un suo mondo poetico (o piú semplicemente di invenzione poetica) è ancora prematuro. Sono esercitazioni intellettualistiche, soliloqui nei quali è vano ricercare un significato preciso. Piú valido, almeno ai fini dell'espressione, è invece J. Broughton, autore di *Mother's Day*, esemplificazione dei sentimenti di una madre, opera degna di considerazione proprio su un piano di struttura poetica e narrativa. Scrive, quasi come introduzione all'opera, lo stesso Broughton:

« La madre di ogni fanciullo ha cominciato ad essere essa stessa bambina. Quando, suo malgrado, essa diventa adulta, è costretta a cambiare l'oggetto dei suoi giochi. Tuttavia ha alcuni oggetti, una finestra, uno specchio, un album, a cui resta fedele nel suo intimo. Essa constata allora, osservando le fantasie dei suoi bambini, che le loro riflessioni contribuirono in qualche modo alla graduale metamorfosi che essa subisce. E una strana nostalgia nasce in lei: pure se desidera che lo specchio le dica che è ancora una principessa, non non riuscirebbe a nascondersi che le favole si trasformano male ». C'è in questa puntualizzazione del mondo di una madre come una prospettiva che investe il racconto di una sostanza poetica, tra il nostalgico e l'allusivo, pieno di riferimenti e di osservazioni minute che si muovono nell'atmosfera rarefatta della memoria e del subcosciente. Il volto della madre, il volto delle stanze, i giochi dei figli, i giochi impossibili di una volta, il cipiglio del padre, il cipiglio dell'uomo-orco e l'incubo delle cose troppo ordinate, della vita meticolosa, che invecchiando la madre rivede come motivi di nausea e rimpianto. E anche per lei — come suggerisce Broughton — la favola preferita sarà « C'era una volta una bellissima e raffinata fan-

ciulla che aveva una grande schiera di ammiratori. Fece un matrimonio sbagliato; ebbe un gran numero di figli e non seppe cosa fare con essi ».

Di Broughton sono stati presentati anche *Adventures of Jmmy* (1951), *Four in the Afternoon* e *Loony Tom, the Happy Lover* (1951): tutti e tre questi brevi film (la durata si aggira sui 10-15 minuti) hanno un tema comune: l'amore, rappresentato con un diffuso senso di erotismo che in parte fa scadere di tono la qualità delle realizzazioni. Cioè a dire, il tema denunzia l'origine freudiana della maggior parte di questi giovani autori americani e tradisce l'ispirazione appesantendola con annotazioni senza rilievo. Ma onestamente Brougton ha saputo evitare il pericolo di impantanarsi eccessivamente nell'erotismo, destando commozioni con vivaci pantomime e raccontando ogni cosa quasi con spensieratezza. Sono i tedeschi, con in testa Hans Siegert, che, invece, trattano l'argomento con una inverosimile goffaggine, mettendo nelle loro realizzazioni quanto di piú vieto e scontato possa mettersi. Si pensi a *Irwege* (*Passi nel labirinto*) che volendo dimostrare la tesi « Ovunque regna padrone del mondo il peccato » è colmo delle piú insulse e goffe suggestioni del cattivo gusto.

Sausalito di Frank Stauffacher (USA) è un esperimento che si propone di ricreare attraverso una sintesi impressionistica l'atmosfera di una piccola città in riva al mare. La *camera* coglie a tratti impressioni e immagini precise, esatte, riprende stati d'animo e visioni con un intelligente lavoro di sintesi. E' un film assai semplice, ricco di osservazioni marginali, introduzione quasi, per il pubblico, a quel capolavoro che è appunto, in questo genere impressiónistico *Ai-Yé* di Jean Hugo. Noto incisore e acquafortista americano, realizzò il suo film durante uno dei viaggi nell'interno della America del Sud, proponendosi appunto di cogliere, attraverso impressioni, scorci, dettagli, la realtà di un viaggio che si svolge sullo schermo come fosse fatto direttamente dallo spettatore.

Opera densa di significati umani (*Ai-Yé* nel dialetto africano della Nigeria vuol dire appunto « Umanità ») colorata a tinte scure, grumose, vive di significati immediati e di ricordi, porta in sé il valore della improvvisazione poetica, sfuggendo da qualsiasi definizione o analogia. Viaggio su un'imbarcazione, corse dentro i canneti, su per i costoni ripidi dei torrenti, dentro le acque morbide e grasse degli stagni. Natura, uomini, paesaggi: tutto ubbidisce ad una ricerca espressiva che rende immediata la poesia del paesaggio e dell'ambiente.

La musica, che è di accompagnamento alle immagini, è del tutto particolare: una cantilena accompagnata dal ritmo ossessionante dei tamburi, improvvisata dal compositore negro Ozzie Smith durante

la proiezione del film, concepito muto e silenzioso. Hugo ha trattato la *camera* come un pennello, ma spingendola sin dentro la sostanza delle cose ha tenuto presente la lezione di Gauguin, cogliendo negli oggetti, nelle persone, nei paesaggi, luce e colore, disegno e realtà.

Quanto è immediato, fresco, spontano questo *Ai-Yé*, tanto è costruito, riflesso, composto *Bells of Atlantis* — sempre di Hugo — basato sul poema di Anëis Nin « The House of Incest ». La cosa che però convince nel film è l'impiego del colore in funzione pittorico-espressiva, colori diluiti nel mare, sovraimpressi, sgretolati, irreali, che conferiscono al film una struttura ed una configurazione poetica. Il tema fondamentale — l'evocazione di latenti ricordi umani di prime sensazioni — è svolto con una acquiescenza a situazioni morbose, figure sdraiate, corpi discinti, musica che accentua questo carattere erotico della sensazione, ma nel complesso l'opera appare interessante, racchiusa com'è in una linea composta ed espressiva.

Hans Richter, che è un po' il padre di questo genere « del surrealismo » o meglio, dell'*Avanguardia nel film* amava ripetere questa classificazione: « Le film commercial c'est le roman, le documentaire c'est le reportage, et les film d'avant-gard sont ma poesie ». Entro questi confini ampi dunque di un'avanguardia intesa come l'equivalente della poesia vanno quindi visti i documentari di Pierre Kast *Les femmes du Louvre* (1951), *Les désastres de la guerre* (1951) e *Je sème à tout vent* (1952) presentati nel corso di questa Rassegna.

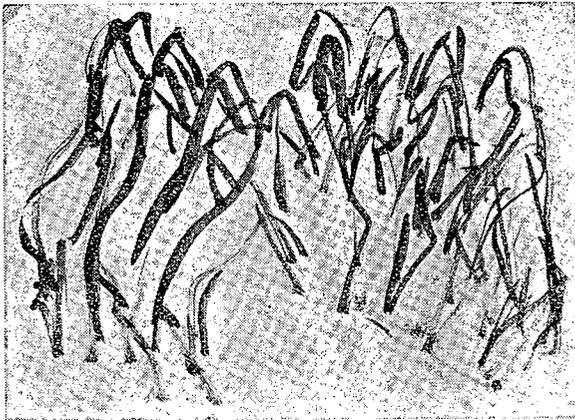
I film fin qui esaminati, ad esclusione di questi ultimi, vanno dunque inquadrati nel campo dei film sperimentali, immagini reali, e divenute surreali per eccesso di realismo, minuziose ricerche dentro il volto dell'uomo, analisi violente e spesso patologiche dei suoi pensieri riposti e delle sue consuetudini. Broughton, Harrington, Hugo, hanno colto dalla realtà le loro impressioni, deformando poi immagini e persone con una spietata forza logica.

Gli altri film presentati (dai quali escludiamo perchè inesistenti da qualsiasi punto di vista si vogliano esaminare quelli del Bergamo e del Lamperti) sono invece una variazione del genere sperimentale, i film, cioè, astratti, realizzati per la maggior parte con la tecnica dei cartoni animati: *Polka Graphic, Fox Chase, Coulor Box, Ballet Abstrait, Astract in Concrete.* Quest'ultimo, realizzato da John Arvonio, è un saggio assai interessante di quello che si può fare con la deformazione degli obiettivi. L'astrattismo in questo breve saggio parte da premesse realistiche, una città qualunque, in una notte di pioggia e i colori delle insegne luminose riflesse sull'asfalto: Da queste immagini precise, si passa alla deformazione visiva di esse, mille giochi di luci e di colori, di ritmi e di dissonanze, sino a quando la realtà si dissolve.

Ballet Abstract è un brevissimo film « senza camera », come

è precisato sul programma, disegnato cioè direttamente sulla pellicola: il suo valore è scarso ed è tutto nel ritmo visivo. Gli altri film e, specialmente *Fox Chase,* sono dovuti invece ad un maestro nel genere, il pittore Len Lye, gioia di colori, disegni di una eleganza raffinata, perfetti nella linea melodica e ritmica.

Ricerca, espressione poetica, intuizione: alla base del film sperimentale c'è l'indagine dei mezzi formali, c'è quel senso incantato dell'esperimento, c'è l'interesse vivo e un po' magistico per le cose del film che si riscontra in pittori, scrittori e cultori di altre arti. Che ciò possa dar luogo a gironi equivoci è un conto, che l'esperienza però sia inaccettabile o inutile è una considerazione che non sentiamo di condividere.

Edoardo Bruno

I premi

La Giuria della XIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, composta da Mario Gromo, Presidente; Sandro De Feo, Enrico Falqui, Pericle Fazzini, Enzo Masetti, Luigi Rognoni, Filippo Sacchi, Carlo Trabucco e Giuseppe Ungaretti, riunitasi nel Palazzo del Cinema al Lido nei giorni 27 agosto, 4, 8, 10, 11 e 12 settembre, dopo aver preso in esame i film in concorso ha deliberato, a termini di regolamento, di assegnare i seguenti premi:

Primo Gran Premio «Leone d'Oro di San Marco»: a René Clément, regista di *Jeux interdits* (Francia), «per aver saputo elevare a singolare purezza lirica ed eccezionale forza espressiva l'innocenza infantile nella tragedia e nella desolazione della guerra»;

I tre secondi Premi Internazionali a pari merito: a John Ford, regista di *The Quiet Man* (USA), «per la maestria con la quale ha saputo dare gioiosa e pittoresca espressione a una sua Irlanda, soprattutto nel travolgente brano finale»; a Kenji Mizoguchi, regista di *La vita di O-Haru* (Giappone), «per la squisita sensibilità con la quale ha saputo rievocare ricchi e complessi motivi del mondo feudale giapponese del XVII secolo, componendoli drammaticamente attorno a una vita di donna; a Roberto Rossellini, regista di *Europa '51* (Italia), «per aver voluto affrontare alcuni termini drammatici dello smarrimento spirituale del nostro tempo, facendoli vibrare in una tormentata figura di donna».

Il Premio per la migliore selezione nazionale: agli Stati Uniti d'America, «per aver presentato il complesso piú variato, riflettente caratteri e pregi della loro produzione».

La Giuria ha inoltre assegnato i seguenti premi a sua disposizione: al film *La Bergère et le Ramoneur* (Francia), «per la grazia ed il sapore con cui sono per la prima volta introdotti nel disegno animato a lungometraggio elementi propri di tradizioni culturali e figurative europee»; al film *Mandy* (Gran Bretagna) che «ha espresso nei termini di una narrazione plausibile e commovente un problema specificatamente tecnico, quale l'educazione dei piccoli sordomuti»; a Nunnally Johnson (USA), per lo scenario (soggetto e sceneggiatura) del film *Phone Call From a Stranger;* a Georges Auric (Francia) per la musica nel film *La p... respecteuse;* a Carmen Dillon (Gran Bretagna) per la scenografia del film *The Importance of being Earnest*; a Fredrich March (USA) il Premio Volpi per la migliore interpretazione maschile, nel film *Death of a Salesman.* Il Premio Volpi per la migliore interpretazione femminile non è stato assegnato a Ingrid Bergman perché la sua voce è stata doppiata.

La Giuria della XIII Mostra, in conformità con la decisione della delegazione francese, preso atto che il film di René Clair *Belles de nuit* è stato posto fuori concorso, ha espresso un pubblico ringraziamento al regista francese per aver accolto l'invito rivoltogli dal Comitato di esperti della Mostra, i quali hanno tenuto particolarmente ad assicurare alla manifestazione veneziana la prima assoluta mondiale del suo ultimo film.

Inoltre, la Giuria composta dai rappresentanti della Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica (F.I.PRES.CI.), ha assegnato il «Gran Prix» al film *Belles de nuit* di René Clair, ed una menzione al film *La Bergère et le Ramoneur*. La Giuria dell'Organizzazione Internazionale Cattolica del Cinema (O.C.I.C.) ha assegnato il suo premio al film *The Quiet Man* di Ford. Il Sindacato Nazionale dei Giornalisti Cinematografici Italiani ha assegnato il proprio premio al film *The Quiet Man* di John Ford.

La Giuria della III Mostra Internazionale del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, composta dai Signori: Sen. Giuseppe Alberti, Presidente, Dott. Gaetano Carancini, Prof. Emilio Lavagnino, Ing. Libero Innamorati, Sig.na Fernanda Witgens, Dott. Pasquale Ojetti, Dott. Agostino Zanon Dal Bo, Prof. Ermanno Mingazzini, Prof. Riccardo Galeazzi Lisi, Comm. Luigi Molino, Segretario in rappresentanza del Direttore della Mostra, si è riunita il 19 agosto 1952, nella saletta delle Giurie nel Palazzo del Cinema al Lido di Venezia, ed ha proceduto all'assegnazione dei premi della Mostra stessa.

All'unanimità la Giuria giudica doversi attribuire *Il primo premio assoluto* per il miglior film di lungo o corto metraggio presentato alla Mostra a: *Leonardo Da Vinci* di Luciano Emmer - prod. Documento Film, Italia; 2. *premio*: *Van Gogh* di Gian Luigi Rondi, prod. Documento Film, Italia; menzione: *Witch Doctor* (*Il medico stregone*) prod. Ritter Young Ass. e Unity Films, U.S.A.

Per la Categoria A - sez. 2, Documentari di carattere culturale e informativo: 1. premio: *Les Hommes de la Nuit,* di Henri Fabiani, prod. Son et Lumière, Francia; 2. premio: *De Zwarte Stroom* (Il fiume nero), prod. N.V. Cefina Film, Olanda; menzione: *Das werk am Rheine* (Fabbriche sul Reno), di Otto Martini e Karl Gschrey, prod. Gesellschaft fur Bildende Filme, Germania.

Per la Categoria A - sez. 3, Cortometraggi di genere vario: 1. premio: *Vinden och floden* (Il vento e il fiume), di Arne Sucksdorff, prod. A. B. Svensk Filmindustri, Svezia; 2. premio: *La Mantide religiosa,* di A. Ancillotto, prod. Cristallo Film, Italia; menzione: *La cité du midi,* di J.J. Baratier, prod. Filmosonor, Francia.

Per la Categoria A - sez. 4, Cortometraggi di attualità: 1. premio: *Rig 20* (Sonda N. 20), prod. Anglo-Iranian Oil Company, Gran Bretagna; 2. premio: *Tetsuro ni ikiru* (Vita giornaliera dei ferrovieri), di Hideo Sekigawa, prod. Naigai-Eigasha, Giappone; menzione: *Terre Adelie,* di Mario Maret, prod. Armor Films, Francia.

La Giuria all'unanimità delibera di assegnare una menzione al film: *Transport d'un Transformateur* di René Boeniger, produzione Condor Film, Svizzera.

Per la Categoria B - sez. 1, Documentari Scientifici: 1. premio: *Intracardiac surgery*: *Valvulotomy for pulmonary valvular stenosis* (Chirurgia intracardiaca: valvulotomia per la stenosi polmonare), prod. Universitaire Film, Olanda; 2. premio: *The basic principles of lubrication* (I principi fondamentali della lubrificazione), di Dick Tambling, prof. Technical e Scientific Films Ltd, Gran Bretagna; menzione: *The suction socket artificial limb* (Arto artificiale di George Anderson, prod. U.S. Dep. of Agriculture, U.S.A.

La Giuria all'unanimità delibera di assegnare una menzione anche al film *Chirurgia del cuore,* di Piero Lamperti - prod. ICES, Italia.
1. premio: *Le Cuivre du Katanga,* di G. De Boe, prod. G. De Boe, Belgio; 2. premio: *Dalla palude all'azienda agraria,* di Antonio Dell'Onno, prod. Istituto Nazionale Luce, Italia; menzione: *Visual flight rules* (Regole per il volo a vista), di Richard de Frenes, prod. de Frenes Co., U.S.A.

Per la Categoria B - sez. 3, Documentari su problemi e realizzazioni sociali: 1. premio: *Safety supervisor* (Sopraintendente alla sicurezza), di Ronald eyman, prod. Michael Spencer, Canadà; 2. premio: *Ertragreicher Kartoffelbau* (Fruttifera coltivazione di patate) di Georg Tressler, prod. Bundesstaatliche Haupstelle fur Lichtbild und Bildungsfilm, Austria; menzione: *L'amour d'un metier,* di Max Gérard, prod. Cither Film, Francia.

La Giuria all'unanimità delibera di assegnare una menzione anche al film: *Trasporto d'urgenza con mezzi di fortuna* di F. Nervi, prod. Inail, Italia.

Per la Categoria B - sez. 4. Cortometraggi sperimentali e d'avanguardia: 1. premio: *Abstract in concrete* (Astratto in concreto) di John Arvonio, prod. Photo Magnetic Sound Studios, U.S.A.; 2. premio: *A. Phantasy* di Norman Mc Laren, prod. N. Mc. Laren, Canadà; menzione: *Polka graph* (Grafico di una polka), prod. Ted Nemeth Studios, U.S.A.

La Giuria inoltre ha così assegnato i due primi premi per le *migliori selezioni nazionali*: Per la Categoria A - film per la presentazione in locali pubblici: alla *Unifrance Fim, Francia;* Per la Categoria B - film per la presentazione a pubblici specializzati: alla *Association of Specialised Film Producers, Gran Bretagna.*

La Giuria del IV Festival Internazionale del Film per Ragazzi composta dai Signori: On. Pia Colini Lombardi, Presidente, On. Maria Pia del Canton, Dott. Umberto Onorato, Dott. Mario Verdone, Dott. Agostino Ghilardi, radunatasi alle ore 22 del giorno 18 agosto 1952 nella saletta delle Giurie nel Palazzo del Cinema al Lido di Venezia, ha proceduto all'assegnazione dei premi previsti dal Regolamento del Festival.

All'unanimità la Giuria giudica doversi assegnare: il premio per il miglior film ricreativo destinato ai bambini fino ai 7 anni (Categoria A) a: *Veslefrikk med fela* (Il piccolo Frikk), Presentato dalla Norvegia. Il premio per il miglior film ricreativo destinato ai ragazzi dai 7 agli 11 anni (Categoria B) a: *I piccoli di Podrecca in «Circo»*, Presentato dall'Italia. Il premio per il miglior film ricreativo destinato ai ragazzi dagli 11 ai 14 anni (Categoria C) a: *Keketz* presentato dalla Jugoslavia. Il premio per il miglior film didattico destinato ai bambini fino ai 7 anni (Categoria A) a: *Life along the waterways* (Vita sulle acque) presentato dagli Stati Uniti d'America. Il premio per il miglior film didattico destinato ai ragazzi dai 7 agli 11 anni (Categoria B) a: *La fisica cos'è* presentato dall'Italia. Il premio per il miglior film didattico destinato ai ragazzi dagli 11 ai 14 anni (Categoria C) a: *Les dessins s'animent* (I disegni si animano) presentato dalla Francia.

Il premio per il miglior programma completo destinato ai ragazzi dai 7 agli 11 anni (Categoria B) alla Danimarca per i film: *Min far har penge* (Mio padre ha denaro), *Isnjrnene fugle* (Gli uccelli tuffatori), *Fyrtarnet* (Il faro).

Il premio per il miglior programma completo destinato ai ragazzi dagli 11 ai 14 anni (Categoria C) alla Gran Bretagna per i film: *The stolen plans* (I piani rubati), *Our magazine N.* 2 (Il nostro giornale N. 2), *A visit to the Farne islands* (Una visita alle isole Farne).

La Giuria inoltre assegna il premio per la miglior selezione nazionale alla Germania per i film: *Der gleine Muck* (Il piccolo Muck), *Kaspers reise um die welt* (Il viaggio di Kasper intorno al mondo), *Kasper gibt vol ,gas* (Kasper va a tutto vapore).

La Giuria del IV Festival Internazionale del Film per Ragazzi, preso in considerazione il film *Room for one more* (C'è un posto per tutti) — presentato dagli Stai Uniti d'America — pur considerando che esso non è diretto ad un pubblico di ragazzi, ravvisa d'altra parte nella vicenda tali elementi positivi di carattere sociale a favore dell'infanzia e dell'adolescenza — quali l'interesse per il problema degli illegittimi e la rieducazione degli associali — che lo propone all'attenzione del pubblico con una menzione speciale.

Variazioni e commenti

Il cinema e l'uomo "naturale,,

Qualche anno fa sulla rivista inglese «New Writing and Daylight» apparve un articolo di Edwin Muir dal titolo «L'uomo naturale e l'uomo politico». Il Muir è un letterato di prim'ordine, giornalista di valore, scrittore, critico. Egli sostiene che la differenza fondamentale tra l'esperienza e la vita d'oggi e quella del passato, riflettentesi nella letteratura, nella filosofia, nelle scienze politiche e sociali, è che un tempo l'uomo era considerato un essere spirituale, dotato di facoltà razionali, di elevata sensibilità, mentre adesso è decaduto dal rango di «uomo naturale», un semplice organismo biologico che segue la propria evoluzione e si assoggetta all'adattamento nel quadro generale della natura, vive di sensazioni, sente fortemente gli impulsi e gli istinti sessuali, e si differenzia scarsamente in fondo dagli animali. Solo allorché si accorge che al di fuori della sua persona esiste un'altra massa di uomini naturali suoi pari, insorge dalla vertiginosa profondità della sua coscienza il senso della politicità, ed egli diviene un uomo politico pur mantenendo la fisionomia e la struttura di uomo naturale. Muir esemplifica con Hemingway: dalla brutalità meccanica degli assassini e dall'animalesca rassegnazione della vittima nel racconto Gli uccisori *(pare una lotta fra belve, tanto vi è escluso di proposito ogni moto umano) alla rivolta organizzata di* Fiesta *ed al sentirsi parte di un'umanità sofferente di Robert Jordan (il quale è peraltro schiavo dei propri sensi e ricerca con animalesca voluttà le carezze della femmina Maria) in* «For whom the Bell tolls», *c'è il passaggio dall'uomo naturale all'uomo politico.*

Il Muir spiega l'affermarsi del mito naturale con l'esaltazione dell'impulso di fronte alla ragione da parte dei romantici, George Sand, De Musset ecc. e con l'imperare del positivismo alla fine del secolo scorso. In letteratura, la naturalità gli sembra rappresentata appunto da Hemingway, Wells, D. H. Lawrence, Henri de Monterlant. Il suo saggio ci sembra di notevole interesse ed attuale, e non privo di importanti addentellati filosofici. La brutalità ed il cieco impulso degli uomini naturali ricordano l'avventarsi l'una contro l'altra in lotta mortale delle volontà di vivere di Shopenhauer, e nel loro mondo è implicito il senso di profondo pessimismo che ani-

mava la visione del filosofo tedesco (il quale ebbe un'influenza sul pensiero e la vita contemporanea, che andrebbe attentamente studiata). La coscienza che l'uomo naturale ha, allorché sta per diventare uomo politico, dell'esistenza di esseri fuori di esso, che agiscono alla sua maniera, ricorda, fosse pure per analogia mnemonica, le pagine del Fichte, in cui l'idealista tedesco con grande lucidità teorica reca le prove dell'esistenza di altri uomini fuori di noi, presupposto di ogni socialità. Il rinvenimento della politicità intrinseca alla natura umana risale addirittura ad Aristotele; ed è titolo di merito per un pensatore contemporaneo abbeverarsi alle fonti classiche, quando si pensi che ad es. l'Huxley nella sua opera densa di ambizioni metafisiche non cita quasi mai né Platone né Aristotele né S. Tommaso.

La discendenza dell'uomo naturale «saldamente incasellato in un processo evolutivo biologico ed in una struttura sociale» da fonti come l'evoluzionismo di Darwin, il positivismo di Spencer ed il materialismo dialettico, appare innegabile. Contro questa insorgente naturalità, per invigilare che i valori dello spirito rimanessero integri, sorsero le varie filosofie dello spirito e dell'azione (storicismo italiano, intuizionismo bergsoniano, azione di Blondel, personalismo di Berdiaieff, Schweitzer, Macmurray e Maritain). Difficile è porre in rapporto l'uomo naturale con la filosofia dell'esistenza di Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, in quanto in essa sono presenti istanze religiose ignote all'essere biologico. Ma qualcosa della voluttà di disperazione di questi filosofi non è del tutto avulsa da esso. Per comprendere appieno il fenomeno denunciato dal Muir, bisognerebbe sviscerare molti personaggi d'opere d'arte contemporanee, significativi al proposito come lo furono i René, i Werther, gli Ortis, i giovani Aroldo, i Faust nello svelare l'anima segreta del romanticismo, il cuore del suo cuore.

Nel cinema, l'uomo naturale fa la sua comparsa soprattutto nell'ultimo periodo verista americano. Il Muir cita Hemingway; ma come lui, si potrebbero citare, per l'affinità delle poetiche, Steinbek, Dos Passos, Faulkner, Farrel cioè quegli scrittori che diedero l'impronta alla letteratura americana nel decennio '30-'40 e che poi denunciarono, chi piú chi meno, una certa stanchezza. Ora, il cinema americano segue con un decennio circa di ritardo gli sviluppi della letteratura. Al lezio ed al dolciastro sentimentale, ai toni rosati e liliali dei romanzi del periodo precedente la prima guerra mondiale, corrisponde l'Arcadia hollywoodiana, l'ottimismo, l'ipocrisia, l'artificialità morale e la falsità umana del periodo '30-'40. Al crudo, desolato realismo degli scrittori suaccennati, in cui veramente erano ritrat- in un vivido quadro il tumulto di miserie e di ricchezze, i battiti di vita dell'America odierna, corrisponde un violento verismo, compiacentesi a tratti della morbosità, del sadismo e della crudeltà per se stessi, esasperante il lato erotico ed attivistico della vita yankee, sorto dopo la guerra e svoltosi in una serie di opere interessanti piú

storicamente e sul piano del costume che su quello dell'arte. La naturalità è quindi diventata un tema di verismo cinematografico come lo fu del realismo letterario.

Un'opera tra le piú indicative di questo verismo, per la sua crudeltà e la spietata caratterizzazione ed ambientazione, è L'asso nella manica (Big Carnival, 1951) *di Wilder. Il protagonista Charlie Tatum è tormentato da una volontà di potenza che ne fa una specie di essere simbolico, un superuomo nietzschiano, conforme agli indirizzi del gusto di Wilder preoccupato di seguire nella sua opera un simbolismo come quello che dominò la produzione tedesca dopo la prima guerra mondiale. Si ricordi che Wilder è un tedesco d'origine. Tatum è un tipo di uomo naturale che nella lotta per la vita adopera le stesse armi inconscie e violente dell'animale offeso. La sua mancanza di pietà, il cinismo, la brutalità sono strettamente legati a questa naturalità. Anche la donna di Leo, Lauren Minosa, è scevra di preoccupazioni spirituali e vive come un bell'animale che non abbia altro pensiero se non la soddisfazione dei suoi sensi; la sua indifferenza non è disgiunta da una certa gattesca pigrizia, i suoi movimenti tardi e sensuali, il suo strisciare accanto a Tatum, il suo offrirglisi senza ritegno alcuno svelano come la prepotente naturalità dell'animale si sia sostituita alla sua fisionomia di donna e di essere umano.*

L'uomo naturale s'incontra anche nell'altra opera di Wilde, Viale del tramonto (Sunset Boulevard, 1950). *Il protagonista, Joe Gillis, si fa mantenere da un'attrice decaduta, piena di pericolose illusioni, e questa sua vita gli ha fatto dimenticare la propria dignità umana. Egli stesso lo confessa allorché alla giovine Betty che lo ama dà il consiglio di star lontana da lui perché nella sua esistenza c'è del marcio. Degradato al ruolo del maschio dell'ape che vive alle spalle della sua compagna per poi esserne ucciso, ridotto a mero organismo biologico, Gillis sente rivivere la sua umanità allorché accanto a Betty sente riboccare in sé un sentimento d'amore. Questa lotta tra l'uomo e l'animale è il centro del film, che ricalca anch'esso le simbologie care ai vecchi film tedeschi: Norma Desmond è il Male, la corruzione dei sensi, la morte dell'anima; Gillis è l'essere sospeso drammaticamente tra la virtù ed il peccato, smarrito in una allegorica avventura — tutto nella sua storia sa di allegoria: la macabra anticaglia della villa di Norma, l'ombra di quel mondo tramontato, la vita che torna a rifulgere negli incontri con Betty; — Betty è il Bene, la salvezza che arride all'anima smarrita nel vortice della tentazione.*

Uomini naturali sono i gangsters e gli esseri senza scrupoli che popolano l'affresco dei film veristici: scevri di rimorsi, assassini meccanicamente, talora senza neppure conoscere le vittime, essi sono allo stesso livello dell'animale che addenta all'improvviso la preda. Le loro donne hanno la stessa natura e seguono gli stessi istinti. I gangsters *e* Doppio gioco *di Siodmak,* La strada senza nome *di*

Keighley, Forza bruta *e* La città nuda *di Dassin,* Giungla d'asfalto *di Huston, ed altri film di questa poetica, presentano interessanti esempi di essere siffatti. Si pensi al capo gangsters de « La strada senza nome », che ha un attaccamento morboso per la sua bionda e volgare amante cui non risparmia le percosse, ed è preoccupato fino allo spasimo per la sua salute, continuamente intento ad odorare un tubetto di Fenara e ad evitare le correnti d'aria, od al malvivente de « La città nuda », innamorato della propria muscolatura, della propria forte animalità, od al « Doc » Riedenschneider di* Giungla d'asfalto, *tormentato da una lancinante smania sensuale che si esprime magnificamente nella vibrante sequenza in cui una formosa giovinetta balla sotto i suoi occhi assetati di cupidità. Tutti esseri biologici al massimo grado, in cui il sesso e la potenza fisica sono fattori determinanti. Si pensi anche alla prestanza e snellezza del corpo, all'incisività muscolare, all'impeto quasi erculeo dei nuovi attori (Burt Lancaster, Kirk Douglas), al loro studiato cinismo (il Richard Widmark prima maniera). E' un vero trionfo della concezione naturale. i cui lati erotici sono messi in luce soprattutto dalle teorie freudiane, « filosofia del basso ventre », come l'ha chiamata Luigi Russo.*

Solo pochi artisti appartenenti pur sempre alla corrente estremista del cinema hollywoodiano, i piú legati alla rappresentazione di conflitti psicologici, di sentimenti, di moti dell'animo, rifuggono dal presentare i loro personaggi come esseri biologici: Dmytrick, Delmer Daves, Elia Kazan, Joseph L. Mankiewicz, per citarne alcuni. D'altronde anche in letteratura molti scrittori ancorati alla tradizione ignorano la naturalità come problema dell'uomo moderno: Proust, Joyce, Virginia Woolf...

Il cinema verista americano ha anche cercato di rappresentare la metamorfosi dell'uomo naturale in uomo politico: non certo nel For whom the Bell tolls *di Wood, slavata illustrazione del romanzo hemingwaiano, ma ad es. in* All the King's Men *di Rossen. Ma della naturalità, comunque, il cinema, a differenza della letteratura che ne ha spesso penetrato l'intimo sapore di tragica amarezza e di insoddisfazione, ha rilevato solo i lati piú sensazionali e borbosi.*

In Europa, dalla Cecoslovacchia alla Germania, dalla Francia all'Italia, vi sono state delle rappresentazioni cinematografiche di uomini naturali. L'ultimo cinema francese (Cluzot, Delannoy, Carnè de La Marie du port *ed i minori seguaci) rispecchia in modo patente la naturalità dell'uomo, la sua frustrazione, i suoi appetiti bassamente sensuali. Una sola voce, potente, s'è levata a parlare di anima, di spiritualità, di grazia: nel fervore della sua teologia giansenistica, Bresson s'è riallacciato alla tradizione, ha ritrovato l'uomo vivente in una sfera separata dal processo evolutivo biologico.*

In Italia, la dolente umanità dei film neorealisti ha avuto sempre un profondo afflato spirituale, una religiosità che esclude l'interpretazione naturalistica. Nei pescatori di Visconti, nelle creature ri-

boccanti d'affetto di De Sica, in certi personaggi di Rossellini, c'è un cristianesimo nativo, una nota umana così possente che nulla di meramente sensuale è in essi. « Jonas Chazzlewit [un personaggio di Dickens] è un omicida, ma non desta mai nel lettore la impressione di un animale armato di rivoltella e di pugnale; resta un essere umano, con i suoi pensieri e le sue emozioni, orribili, è vero, ma tratte dalla sorgente del pensiero e delle emozioni umane », spiega il Muir. Lo stesso si può dire per i personaggi del film neorealista.

Si sottraggono alla regola le opere di De Santis (Riso amaro, Non c'è pace tra gli ulivi) *in cui le donne, Silvana e Lucia, hanno gli stessi caratteri di vigoreggianti forze della natura, di sensuale indifferenza neghittosa, di voluttuosa sete, di brama istintiva, che colpiscono in certe femmine dei quadri di Renoir. In esse è assente l'intelligenza, tace la coscienza, sono spente le velleità spirituali: solo la materialità sembra appagare quegli essere di sola carne. Silvana, se non le nuocessero delle grosse incoerenze psicologiche, sarebbe una magnifica espressione di donna naturale, una vera «foemina mors animae » baudelariana come lo fu Lola-Lola de* L'angelo azzurro.

Così, la donna naturale più viva dell'ultimo cinema europeo rimase la Clouzotiana Manon, questa Lulu rinnovata, molle e odorosa di sangue, come dice egregiamente il Cintioli.

Integrando alle osservazioni psicologico-letterarie del Muir queste cinematografiche, siamo portati alla convinzione che il mito dell'uomo naturale è più che mai attuale ed è uno scottante problema dell'uomo moderno che, chiuso nel carcere cieco delle sensazioni, si vede preclusa la via della libera attività dello spirito. Questo mito, non dimentichiamolo, ebbe parte notevole nelle ideologie fasciste, e s'avvia a dominare la nostra esperienza di vita e la nostra storia; è compito degli uomini di buona volontà opporsi ad esso e alle sue degenerazioni che potrebbero riuscire fatali alla nostra dignità umana ed alla sconfinata libertà spirituale.

Guido Gerosa

Antologia critica della XIII Mostra Veneziana

Fedeltà storica

« Dov'è l'opportunismo di Germi? L'opportunismo è in certi personaggi e in certe situazioni. L'opportunismo è nell'ufficiale borbonico che muore dicendo « Abbiamo fatto tutto il nostro dovere ». L'opportunismo è nell'inserimento stucchevole, ad esempio, del personaggio di un sacerdote, amico dei piemontesi. Diciamo le cose chiaramente: se un sacerdote vi doveva essere, in questo film, la storia avrebbe suggerito un sacerdote borbonico, sanfedista, squadrista. Perché avviene il contrario? »

Tommaso Chiaretti

(L'Unità *del* 9 *settembre* 1952)

Preoccupazione per i figli

« *Insomma, alla fine, per essere stata assente da casa sí e no una ventina di giorni; per aver procurato un caffelatte, una medicina, un dottore; per aver fatto due giorni l'operaia; e per aver incitato un rapinatore a fuggire, che altrimenti quello minacciava di una strage tutta la famiglia; per tutte queste arcane colpe, per queste tremende pazzie, tutti, famiglia, prete, magistrati, medici, in quattro e quattr'otto la diranno pazza; e la vedremo per l'ultima volta dietro la grata di un manicomio.*

Non mi si venga a dire che faccio della critica contenutistica. Annoto delle impressioni su quanto il film mi dà. E le mie grosse impressioni negative non possono non venire da incongrue sproporzioni fra il carattere dei personaggi e il loro ambiente, fra i loro presupposti e le loro azioni. E' piuttosto opportuno indagare come Rossellini sia potuto cadere in simili errori. Se avesse seguito la sua Irene per la sua via, avrebbe forse dovuto temere di darcene un lungo monologo; anche troppo aveva fatto monologare la sua Karin in Stromboli; *e per evitare quel pericolo ha voluto allora che il procedere di Irene destasse crescenti reazioni, tali da suscitare un vasto dramma, e significati ancora piú ampii, come l'ambizioso titolo annuncia.*

*Irene dovrebbe infatti essere il simbolo di questa martoriata Europa al principio della seconda metà del secolo. Il singolo che non aderisca a una delle due forze dominanti, e contrastantisi, è schiacciato; qui, nella fattispecie, è dichiarato pazzo. C'è un'evidentissima, quasi assurda sproporzione fra presupposti e conseguenze, fra dati e reazioni. Se preti, magistrati e medici si comportassero come qui si comportano, ci sarebbe veramente da disperare non soltanto di un'*Europa '51, *ma di un'Europa* '61, '81, '91: *quell'Europa, quella vita, quell'avvenire per i quali lottiamo, e lotteranno i nostri figli* ».

Mario Gromo

(La Nuova Stampa *del* 13 *settembre* 1952)

Problemi di contenuto

« *Conviene ancora riferire un fatto. E' successo che avendo parecchi colleghi già visto il film tempo fa a Roma, essi erano in grado di recensirlo subito e non col ritardo di un giorno come è avvenuto per il resto della manifestazione. Gli altri, sottoscritto compreso, hanno chiesto in via eccezionale una visione-stampa preventiva di almeno qualche ora per poter svolgere il loro lavoro in condizioni non troppo disagiate rispetto ai primi. Le trattative sono state lunghe e snervanti e*

si sono definitivamente concluse in maniera negativa verso le 2 *del pomeriggio in seguito alla ostinata intransigenza del produttore Ponti che in tal modo ha impedito a moltissimi giornalisti di occuparsi del film senza l'orgasmo inevitabile dell'orario* ».

Rudi Berger

(L'Italia *del* 13 *settembre* 1952)

Questa Italia!

Ora quale possa essere la votazione della giuria del Festival Veneziano, non m'interessa certo di sapere: per ciò che importano gli « esperti » *di quel gran consiglio! Ma una cosa è certa: che le bestemmie del* Jeux interdits *li hanno affascinati molto piú degli alleluja di* Fatima, *del* Rebozo *e di* Judas. *Perché questa, questa è l'Italia dell'anno* 1952. *Si canta il* « Bianco fiore », *ma si celebrano le messe nere!*

Quanto all'uditorio, le accoglienze a Fatima *sono state assai buone: non però fragorose e insistenti. Forse perché il pubblico era scarso? Pioveva, tirava vento, faceva freddo. Ora là sul telone si vedeva una moltitudine immensa sotto l'uragano reggendo con la sinistra una torcia e con la destra un ombrello, avviarsi al celebre santuario portoghese — quello dove va sempre anche Re Umberto, coi figlioli, a pregare per gli occhi di Maria Josè — con la forza della fede che muove i popoli e le montagne; ma questa fede, dicevamo, in Italia non c'è piú; e quindi la gente aveva preferito andare a ballare; oppure al Casinò, dove non si canta l'alleluja nemmeno quando si imbrocca l'*« en plein ».

Marco Ramperti

(Roma *del* 13 *settembre* 1952)

I libri

Georges Sadoul: *Histoire générale du cinéma - Le cinéma devient un art* (1909-1920) - Premier volume: L'avant-guerre - De Noël, Paris, 1952.

Nell'avvertenza che precede il terzo volume della sua *Storia Generale del Cinema,* Georges Sadoul dichiara di aver avuto a disposizione per questa parte dell'opera, un cospicuo repertorio di fonti e documenti, senza il quale non gli sarebbe riuscito, come egli lealmente dichiara, di dare una veduta d'insieme del cinema mondiale per il periodo (1909-1920) che costituisce la materia di questa trattazione suddivisa in due volumi: quello attuale e il seguente non ancora pubblicato. Ne consegue il carateere specifico della pubblicazione, che è abbastanza quello di una enciclopedia, alla quale hanno indirettamente collaborato noti studiosi del Cinema come Maria A. Prolo, per l'Italia, Jay Leyda e Jacobs per l'America, Rachel Low per l'Inghilterra, Brussendorff per la Danimarca, etc. etc.

Chi scrive si è invece trovato durante lo studio di questa parte dell'opera, nella condizione precisamente opposta a quella dell'autore e cioè (tranne che per la produzione inglese e quella russa) in quello di essere in possesso di una massa non trascurabile di documenti e ricordi personali i quali gli consentono di prendere, in certo senso, posizione. E al lume di queste fonti, la cui curiosa autenticità deriva soprattutto dal loro speciale carattere, che egli ha letto postillato, annotato e riletto questo terzo volume di Sadoul ed è sotto questo punto di vista che si propone di esaminare l'opera dell'insigne critico francese, assumendo risultati ai quali è stato possibile giungere attraverso un confronto tra la vasta e densa materia del libro e quella di ricordi abbastanza precisi e di una documentazione, per questo periodo, sufficientemente attrezzata.

Ultime serie d'arte francesi e prime commedie Vitagraph

Il primo capitolo: «*Le serie d'arte in Francia*» è certo uno dei piú convincenti e criticamente validi. Sadoul attinge felicemente

ad elementi di prima mano, direttamente appresi giungendo nella prima parte a conclusioni esatte a proposito della crisi della società « Le film d'art » dopo il trionfo dell'*Assassinat du Duc de Guise*. Abbiamo ampiamente confutato in un articolo apparso su questa rivista sin dal 1942, l'errato punto di vista dei critici francesi al tempo delle scuole d'avanguardia, nel ritenere questo film come una svolta esiziale dell'arte cinematografica, in quanto opera degli uomini del palcoscenico, i quali vi avrebbero portato tutti i difetti della rappresentazione statica e della recitazione enfatica, tipiche del fatto teatrale.

Spiegavamo allora come la data di questo film (1908) rappresenti invece un momento essenziale e non esiziale nella storia del Cinema in quanto la sua messa in scena sostituisce la vecchia recitazione pantomimica e allusiva fino allora in vigore, nei film di Méliès e di Zecca, con quella realistica, diretta e umana, improntata in un primo momento al giuoco teatrale; ma destinata attraverso una lunga decantazione a divenire l'essenza della esposizione narrativa cinematografica anche moderna. Fummo perciò lieti nel vedere confermata la nostra opinione nel precedente volume di Sadoul: « Les pionniers du cinema » come siamo oggi d'accordo con lui sulla quasi istantanea decadenza del Film d'art, troppo a lungo sopravvissuto a se stesso e al suo originale programma, se nel 1911 la stessa editrice si era persino decisa a lanciare una serie poliziesca in concorrenza con l'altra di Nick Carter di produzione Eclair: e cioè quella di Nat Pinkerton, iniziata dalla Eclipse per la interpretazione di Paul Bresson. Non si può negare che da Omero a Nat Pinkerton (il re dei poliziotti), l'editrice del *Ritorno di Ulisse* avesse percorso fin troppa strada.

Il secondo capitolo — La guerra del trust — dedicato alla lotta tra le società del gruppo Edison (Biograph, Vitagraph, Lubin, Selig, Kalem) e quelle indipendenti di Zukor, di Laemmle, di Fox, ci offre un quadro preciso e pittoresco di questo agitato periodo della storia del film americano; e le pagine di Sadoul appaiono certo piú documentate di quelle di Brasillach il quale intanto era riuscito a descrivere quest'avventura patetica, ridicola e feroce al tempo stesso, da grande scrittore qual'egli era, componendo un indimenticabile capitolo sulla mentalità americana, ricco di un *humour*, di una freschezza di un *impromptu*, veramente deliziosi. Queste pagine possono essere oggi rilette con raro piacere, accanto a quelle di Sadoul, pure se Brasillach, per fatti che in sede estetica non ci riguardano, venne fucilato per collaborazionismo. Perché anche al di fuori del campo ristretto di una storia del cinema, egli rimane uno dei piú interessanti temperamenti della letteratura francese dell'ultima avanguerra, una promessa immancabile che solo la morte ha stroncato. Era tempo di dire tutto questo anche se, nella storia di Brasillach, qualche film della Pathè e della Eclair non appare registrato con la data precisa.

Di fronte alla produzione americana di questo periodo, (capitoli secondo e terzo) l'atteggiamento di Sadoul è basato sui seguenti due punti: valorizzazione della produzione Vitagraph; denegazione di Griffith come originale creatore del linguaggio cinematografico.

Dividiamo alla lettera il primo punto di vista. La produzione Vitagraph reca in Europa intorno al 1908 il primo costante messaggio del cinema americano, la cui rivelazione viene erroneamente fissata all'epoca dell'apparizione sugli schermi europei del dopoguerra, dei primi film di Griffith e di De Mille mentre va opportunamente retrodatata alla presentazione di queste prime pellicole di Stuart Blackton delle quali alcune appartengono alla speciale serie: Scene di vita vissuta.

Quanto a tecnica pare smentito, che in esse il primo piano sia stato impiegato come vero e proprio mezzo di espressione e ciò perché l'inquadratura tipica di questi film, anche secondo i nostri ricordi, è ancora il medio piano, del resto già qualificato per americano.

Ma l'apporto originale della produzione Vitagraph è dato sovrattutto dal giuoco degli attori i quali dispiegano un'arte piú completa del racconto per immagini animate, capace cioè di esprimere con naturalezza dei fatti e dei sentimenti, in modo da far pensare ad una pacata apparizione dell'umano, in mezzo alla incomposta frenetica recitazione del film europeo, che a quell'epoca sembra tutto costruito sotto il segno di qualche medioevale follia.

Cosí la Vitagraph inaugura uno stile di moderazione, di lentezza nella espressione e di chiara semplicità, che aborrisce dalla declamazione prima pantomimica e poi teatrale del film europeo. « Espressione invece di palpitazione » dice infatti il regista William Ranous. E' passato il tempo in cui un attore per esprimere la sua perplessità non ha altro mezzo, se non quello di battere le ciglia.

Attraverso questo giuoco diretto e naturale la fase del linguaggio pantomimico e simbolico del primo film di cortometraggio, viene in America naturalmente ed agevolmente superata mentre in Europa occorre fare capo decisamente alla riforma teatrale del Film d'Art, per spiegare siffatta importante evoluzione.

In fondo la famosa pellicola *Benefico canto di bimba,* di cui noi ricordiamo il grande successo sugli schermi italiani, era ancora imbastita sulla solita ricetta della innocenza infantile, riparatrice della pace domestica, per cui le scene di vita vissuta della Vitagraph poco si differenziavano dall'ingenuo moralismo delle editrici europee, ma la piccola Edith era vista lavorare, come si diceva allora, con una grazia patetica veramente spontanea, mentre Maurice Costello riusciva sempre piú ad accaparrarsi l'adesione del pubblico, per la onestà del gesto, la calda espressione del volto e (dettaglio allora famoso) una certa maniera di serrarsi al petto la donna amata bat-

tendole la mano sulla spalla a piccoli colpi in un gesto che finalmente parve sostituire la intimità alla declamazione. Una delle prime stelle Vitagraph Florence Turner interpreta, poi, l'altra pellicola *Sotto le rose,* dove i sentimenti modulati attraverso suggestioni indirette, abilmente dosate, sembravano apprendere all'arte dello schermo, che accanto al diapason, esisteva pure il registro di tono minore; come quando nel finale una improvvisa pioggia di fiori interveniva a tempo, per far cessare il diverbio degli amanti, sotto il padiglione invaso dal chiaro di luna in una sera di estate.

Questa naturalezza e questa franchezza di giuoco, che sono tuttora le qualità essenziali e costanti del film americano, permangono stabilmente. Sotto un tale aspetto può anzi affermarsi che il suo stile è ancora quello delle pellicole Vitagraph 1910, e che una linea ideale congiunge i primi film di Costello e della Turner a quelli della produzione anche contemporanea, di cui costituiscono il pregio piú sicuro.

Se è coi film della Vitagraph che i nostri ricordi personali, direttamente si innestano alla storia del cinema americano pensiamo che solo per mancanza di diretta cognizione si sia potuto affermare che questa produzione rappresenti nei confronti di quella francese ancora un periodo di infantilismo. Per conto nostro tale enunciazione va nettamente capovolta. Contradittorio appare infatti l'atteggiamento del regista francese Jasset il quale mentre parla delle prime pellicole americane, come informi, di cattiva qualità e dagli scenari incomprensibili, da esser guardati con stupore e ironía specie quando i personaggi appaiono senza gambe (il che niente altro significa se non l'impiego dei campi medi rigorosamente controllati da Theodore Huff) dichiara poi che sotto l'insegna della Vitagraph sortirono addirittura dei capolavori e venne fuori una nuova scuola capace di imporsi al mercato tutto intero e cioè non solo agli artisti, ma anche al grosso pubblico che l'accoglieva con entusiasmo. Occorre poi ancora osservare che con la Vitagraph lavorano soprattutto uomini nuovi estranei cosí all'industria dello spettacolo che ai pregiudizi letterari. Se come dice Jousse il linguaggio mimico gestuale è nel periodo di infanzia delle razze e degli individui, anteriore a quello parlato appare evidente che il giovane popolo americano, ultimo arrivato nella storia della umanità e perciò cosí vicino alle fonti naturali della vita sia stato naturalmente portato a servirsi del nuovo mezzo di espressione, senza subíre influenze di seconda mano. La produzione Vitagraph sembra confermare cosí il giusto rilievo apparso in un numero del Moving-World del 1913: « la nostra arte è senza tradizioni, da noi nessuno può tornare indietro ai maestri del tempo passato, per imporci regole che non ci sono mai state prima ».

L'opera di Griffith

Ma dire e riconoscere tutto questo non significa negare a Griffith il posto primario che gli spetta nella storia del Cinema. Quand'anche si riuscisse a provare che tutte le figure dell'arte del dire cinematografica non siano sua originale creazione potendo essere attribuite ai primitivi inglesi, francesi e italiani, come sostiene Sadoul, o ai tedeschi, come afferma Messter in *Mein Weg mit dem film,* indubbiamente egli è riuscito a far convergere tutti questi diversi apporti in un linguaggio esemplare per logica e conseguenzialità razionale, agile nei raccordi e nei movimenti come uno scheletro perfetto, e quale mai era esistito prima di allora: un linguaggio, insomma, attraverso cui abbiamo conosciuto le maggiori opere del Muto, inclusa il *Processo di Giovanna d'Arco* e che sbalordí tutti noi testimoni oculari al tempo in cui venne presentato in Europa il film *Le due Orfanelle,* opera di Griffith che già risale all'epoca in cui il ciclo piú interessante delle sue esperienze poteva dirsi chiuso.

Per convincersi di questo è necessario rileggere in *The Rise of American Film* di Jacobs la parte dedicata al complesso di queste ricerche che non vanno oltre il 1909 da *Enoch Arden* a *The Lonely Villa,* da *Pippa Passes* a *The Thread of Destin,* e non andare, forse, oltre questo film. Allora, malgrado gli apporti piú o meno derivati dalle altre scuole, noi vediamo la figura di Griffith affermarsi prevalente nella storia del cinema in modo che al suo merito poco aggiunge tutta la sua posteriore produzione; *Intolerance* compresa.

Merito potremmo dire filologico piú che artistico, in quanto mai la sua produzione ha l'accento del genio e sempre appare viziata dal suo conformismo, dal suo stretto e limitato spirito protestante di americano, gentiluomo del Sud, sorto da un'aristocrazia cristallizzata al certo; in ogni suo fotogramma si riflette la sua mentalità tipicamente protestante, con la lettura familiare dei sacri testi, la citazione petulante dei molti brani appresi a memoria, il canto corale al suono dell'harmonium, la forza di poter giurare in ogni momento sulla lettera e non solo sullo spirito della Bibbia: tutto il frutto di un'educazione sentimentale che può esser fatta risalire al tempo delle guerre di secessione. Ma quanto al valore strumentale e tecnico delle sue riforme, Theodoro Huff giustamente rileva che il filone delle interessanti esperienze del cinema inglese, che avrebbero preceduto quelle di Griffith, appare oggi definitivamente insabbiato, senza dire delle molte riserve che contro la tesi di Sadoul, formula James Card, a proposito delle origini del cinema americano, sul N. 3, volume quarto di *Hollywood quarterly* (anno 1950).

E allora non si può togliere a Griffith il merito di aver scavato da capo, cosí come oggi non si può seriamente contestare a Colombo la gloria di aver scoperto l'America malgrado appaia sempre piú certo che nei lontani secoli trascorsi abbia avuto dei predecessori.

Thomas Ince primo poeta del cinema americano

Per chiudere su questo periodo, mettiamo per un momento da parte il capitolo IV e passiamo al V dove Sadoul si occupa dell'altro grande regista americano: Thomas Ince. Qui la personalità del regista è considerata sotto i troppo diverrsi aspetti della sua produzione in serie, in modo che quello piú interessante appare abbastanza sfocato.

L'opera di Ince è destinata a rimanere a lungo nella storia del cinema perché egli ha saputo essere il vero rapsoda dell'epoca *Western*, adempiendo inconsciamente a quella fondamentale istanza dell'arte nuova, (che diverrà poi in Europa l'autentico messaggio del cinema svedese, per cui l'uomo è di nuovo collocato nel gran quadro della natura, dalla quale sembra averlo strappato la civiltà; e cioè tra rocce, foreste, brughiere, e tutte le necessità elementari del cibo, dell'acqua, del sonno, della marcia e della difesa. Cosí Jacobs osserva che se i film di Ince non sono sempre a lieto fine, secondo la tipica ricetta americana, talora essi si chiudono su paesaggi sconvolti o deserti sterminati o catene nevose di montagna. Ad ogni passo essi sono animati dal vento, dal caldo, dal fuoco, dal secco e dall'umido: a ogni passo lo spettatore coglie, attraverso le risorse di un taglio abilissimo, il rapporto tra gli uomini e gli elementi, tra la semplicità istintiva dell'artista e la concretezza aderente della vita in movimento. Cosí vediamo partecipare costantemente e armoniosamente ai film di Ince tutti gli elementi della creazione: il cavallo che porge la bisaccia al *cow-boy* morente: il cane che salva la piccola dalla minaccia dei banditi, il cervo che indica la strada al cavaliere smarrito, umili creature cui il regista dedica la casta effusione di un dettaglio o la modulazione di un primo piano, cosí come Omero un intero verso al cane di Ulisse, secondo quanto delicatamente osserva un suo appassionato biografo.

« Tutte le cose — aveva scritto Saroyan — hanno un'influenza reciproca tra loro. Un sasso nel deserto influisce su una lucertola. Di tanto in tanto può capitare che una lucertola abbia influenza su un sasso e il sasso su tutti i sassi e ogni cosa ». Senza dubbio questa influenza dovrebbe avere uno stile per trasformarsi in arte, ma se questo stile non è sempre perfetto nei film di Ince, non si può negare che egli riesca a dare alle cose quella confidenza che solo esse sono capaci di dare. Ciò che la sua opera sovrattutto rispecchia è appunto questa sorta di panteismo ingenuo di tutti gli esseri e di tutte le cose che, il loro afflato unanimista che crea tra gli uni e le altre, rapporti tanto segreti, quanto ineluttabili: dalla vile argilla della brughiera che cede improvvisamente sotto il passo del cavaliere troppo audace, alla corda in fondo alla quale penzola il *cow-boy* e che si allenta e si dipana, ma tiene eroicamente fino al momento in cui arrivano i salvatori (i « nostri » nel pittoresco linguaggio delle sale popolari); al tizzo giustiziere che arde sull'orlo

della cassa di esplosivo, ove è legato il traditore e che gli fa contare i minuti che lo separano dalla fine che gli spetta: tutto un vergine senso del cinema che sembra rilevare il dramma della materia, che dura e soccombe per innestarlo a quello semplice e toccante dell'avventura umana.

Cosí, in mezzo alle tante produzioni che Sadoul ricorda, l'opera piú importante di Ince rimane *The Aryan* (*Per salvare la sua razza,* 1916) la quale potrebbe avere come insegna i versi di Whitman, nella preghiera del pioniere: « Fate che io sia grande ed aperto come le mie pianure, fedele come il cavallo tra le mie ginocchia, puro come il vento che segue la pioggia ». Il film racconta la storia di un uomo divenuto bandito per una delusione sentimentale e che rapisce e conduce con sé nel deserto la donna che lo ha fatto soffire. Un giorno passa una carovana perduta e una ragazza gli domanda dell'acqua, per salvare la sua razza. Egli addita ai suoi componenti la via giusta e poi sdegnando le meschine angoscie di una impossibile felicità riparte solo verso il deserto.

Di questo soggetto lineare, ma ricco di un contenuto tanto represso quanto profondo, che oppone la tragica solitudine dell'uomo, all'ingenuo e superficiale ottimismo, che domina questo genere di produzione, il principale protagonista è William Hart, il cavaliere dal profilo acuto e dallo sguardo limpido, noto come l'uomo dagli occhi chiari, e cioè come l'incarnazione perfetta della carriera di *cow-boy,* se non addirittura come l'onore stesso della professione. I migliori film di Hart sono appunto quelli diretti da Ince, e se Sadoul fa ripetutamente osservare, che egli è piú il supervisore che il diretto regista, questo rilievo nulla toglie al merito dell'artista al tempo in cui le funzioni creative dell'opera cinematografica non sono cosí precisamente distribuite e limitate, come nei quadri della moderna produzione.

Serie d'oro italiane e produzione comica francese

Torniamo ora indietro al capitolo IV che Sadoul intitola « Serie d'oro italiane » estendendo all'intero periodo il nome dato da Ambrosio ai suoi film di maggiore pretesa artistica. Il testo è preciso, ricco di elementi e di dati financo eccessivi. Io mi domando sempre se potrà molto interessare le future generazioni del duemila qualcosa come l'elenco completo delle comiche di Cretinetti, dato dalla Prolo o da me in sede saggistica e non storica. Senza dire che se ofssi uno schedatore, un *pied-nikelé* o uno scocciatore, non mancherei di ricordare a Sadoul che Polidor non è morto tragicamente ad Hollywood (si tratta invece di Marcel Fabre - Robinet) ma è tuttora vivo per il piú gran piacere di Verdone, mio e del teatro di varietà italiano.

E veniamo alla scuola comica francese (capitolo VI). Anche qui

penso con perplessità che i futuri lettori di Sadoul non mancheranno di mettere sullo stesso piano i film di Max Linder, di Bosetti e di Jean Durand.

Confesso in verità, di aver finora ignorato l'esistenza di Bosetti, ma se egli è l'autore della prima serie dei Calino (l'attore Migé) ricordo indeclinabilmente che si tratta di una comicità abbastanza insulsa e priva di mordente, che in verità fece poco onore alla Gaumont, i cui film umoristici erano sempre pieni di brio, di vivacità, di originalità. Quanto a Jean Durand, se uno dei suoi parti è la serie di Onésime (Policarpo dell'edizione italiana) anche qui si tratta di una sciatta imitazione di André Deed. Ma perché continuare quando per noi nulla vale ad offuscare il ricordo di Max Linder al tempo in cui anche la riproduzione in formato otto di *Max e la quinquina* sembra fatta per convalidare la validità di questa nostra convinzione?

Come ebbi a ricordare in una pubblicazione di *Sequenze*, finemente curata da Mario Verdone, (*Il film comico*), nella maggior parte di questi film Linder non è che l'impenitente uomo di mondo, che l'amore mette al centro delle situazioni piú impreviste. Ma è proprio la fatuità di questi intrecci, nient'altro che vaudevilleschi, che ci fa ancora apprezzare, a distanza di anni, la sua arte rigorosa e perfetta, applicata, senza sforzo, ad un contenuto, caduco e fatiscente, al quale essa ha potuto sopravvivere solo per virtú del suo inimitabile prestigio.

Jeanne e Ford, pur riconoscendo alla recitazione di Max Linder l'assenza di ogni facile spirito « boulevardier », considerano abbastanza convenzionale questa particolare rispettabilità del personaggio comico da lui creato, che sarebbe poi quello della borghesia francese, dopo Louis Philippe; Sadoul dice addirittura che la sua distinzione ricorda solo il gusto dei gentiluomini fin-de-siècle abbigliati secondo la moda dei grandi magazzini *au bon marché*: giacchetta corta, pantalone grigio a righe nere, scarpe verniciate, polsini inamidati, cravatta di seta, inevitabilmente fissata da una spilla con perla.

Ma questo prova, a nostro avviso, solo il carattere effimero della moda, che questi scrittori vedono con gli occhi di oggi e non dell'arte di Linder, che spiegò sullo schermo le risorse di una grazia mondana autentica e impareggiabile. « Un de ces jours, peut être, scrive Baudelaire, un drame paraîtra sur un theâtre quelconque, où nous verrons la résurrection de ces costumes sous les quels nos pères se trouvaient tout aussi enchanteurs, et s'ils sont portés et animés par des comédiens, intelligents nous nous étonnerons, d'en avoir pu rire si étourdiment ».

Ma per i cinema non vi è neanche bisogno di questa resurrezione che coincide col fatto stesso della proiezione. Perché è proprio sullo schermo che « le passé, tout en gardant le poignant du fantôme reprendra la lumière et le mouvement de la vie et se fera présent ».

« L'idea che l'uomo si fa del mondo che lo circonda — continua

ancora Baudelaire — s'imprime nella sua maniera di aggiustarsi, che irrigidisce e aggrazia il suo vestito, allarga e arrotonda il suo gesto e penetra sottilmente i tratti del suo viso». Ma l'artista può essere, al tempo stesso, poeta della circostanza e di ciò che essa suggerisce di eterno, capace cioè di estrarre dalla moda ciò che può contenere di poetico, del fugace, e di trarre l'essenziale del transitorio.

La sottile essenza dell'arte di Linder si può dire sia tutta racchiusa in quelle deliziose notazioni di Baudelaire, sull'arte romantica.

Cosí il suo *chic* assume l'eleganza di un arabesco, indimenticabile a chi lo ricorda in tuba e coda di rondine salire le scale che menano alla dimora della beneamata, reggendo il tradizionale mazzo di fiori, con una galanteria leggermente calcata, ma ancora piena di misura.

Chi non rammenta poi il brio delle sue fughe, con il finale volo della tuba nelle giornate di mal tempo? Comicità fatta di niente. Ma ancora poesia dell'effimero, supremo arabesco mondano che il Whistler ha tante volte stilizzato, nei suoi impareggiabili disegni, aventi per sfondo l'atmosfera sommossa dell'imperversare dei venti, lungo le vie della grande città, e per protagonista la ballerina, di cui i soffi sconvolgono le sottane in un turbinío di pizzi e di merletti.

Baudelaire, che appunto nell'« Arte romantica » esalta con tanta sottigliezza la grazia metafisica della suprema eleganza e del dandismo piú ineffabile, non avrebbe mancato di accogliere lo speciale fascino di Max Linder e di scorgere in lui « cet être parfaitement harmonieux parce que le costume, la coiffure, et même le sourire (chaque époque a son port, son regard, son sourire) forment un tout d'une complexe vitalité ».

E' appunto questa impenitente umanità, scintillante e mondana, ancora sotto il segno dell'arte romantica, che rimane il raro pregio di un artista che fu il primo a cercare di far ridere gli spettatori, senza abbrutirli. Cosí la sua collezione potrebbe intitolarsi *Impromptu de Paris,* invito al viaggio per il paese della cuccagna da parte di chi non ha altra professione che l'eleganza, oppure *Spleen de Paris,* sintesi effervescente di una Parigi vista dagli stranieri, fatta di champagne, gaiezza, spirito, fantasia, in una parola, la Parigi della gioia di vivere *fin-de-siècle.*

E'da questo mondo che Linder trae ormai, si potrebbe ancora dire con Baudelaire « son caractere historique, légendaire, même, s'il n'était question de choses, considerées généralement comme fo lâtres ».

Tutto sommato, a proposito di Linder, Sadoul appare troppo prevenuto, contro lo specimen di un'epoca, in cui egli si accanisce ad individuare solo quello di un disprezzabile e ridicolo borghese.

Il capitolo VI sull'ultimo Méliès e sul suo capolavoro *Voyage au pol,* sulle ricerche tecniche di Segundo di Chomon, su Chol, è eccellente. Anche indovinato il tono fondamentale dell'ottavo: l'apo-

teosi italiana dove opportunamente viene messo in luce, presso i nostri studii, l'impiego degli scenari, costruiti in esterno su tre dimensioni, al posto delle tele dipinte dei primitivi francesi. L'mportanza di questa applicazione degli italiani, da me altrove illustrata, non è però sufficientemente sottolineata dal critico francese, che solo vi accenna, senza approfondirne il senso e la portata.

Il lungometraggio e la riforma dei Danesi

Il capitolo IX pone ineccepibilmente il ruolo del cinema danese nella storia di quello europeo: ma anche qui si vede che per ragioni non certo a lui imputabili, Sadoul è costretto a lavorare su materiale la cui conoscenza diretta evidentemente gli manca..

E' un fatto che al 1910 il cinema danese segna una svolta essenziale di quello europeo. I produttori di Copenhagen sono infatti i primi ad adottare uno *standard* costante di lunghezza del film, il quale dai due o trecento metri che costituivano la media di allora sale ad 800 e poi a mille metri. Cosí d'ora in avanti una sola pellicola è destinata a formare l'intero spettacolo contro le 3 o 4 diverse produzioni che fino allora componevano il programma. Non che prima della riforma dei danesi, le altre cinematografie non avessero editato pellicole di maggiore lunghezza: ma si era sempre trattato di uno *standard* adottato in linea affatto eccezionale e quasi sempre a proposito di grandi soggetti storici e religiosi. E che ci si trovasse di fronte a una vera e propia riforma nel campo della produzione è provato dal fatto che a questo punto le case editrici sottraendo ai grandi magazzini il linguaggio delle settimane di occasione e delle liquidazioni per fine stagione, cominciano a vantare di proposito la maggior lunghezza della loro merce. Difatti la definizione lungo metraggio rimane incancellabile e fatidica nella storia di quella particolare forma di « *bêtise* » che è per eccellenza quella cinematografica.

Una tale frase assurge anzi, presto, ad emblema folgorante di questa bestialità. Inutile illustrare come essa costasse al cinema ancor giovane la sua stessa reputazione, presso le persone di gusto e sensibilità, le quali anche di fronte alle prime manifestazioni artistiche dello schermo non dimenticarono di definire le sue creazioni, come quelle, in cui l'emozione si misura, sovrattutto, per unità di lunghezza.

Questo per quanto riguarda, per cosí dire, la forma dello spettacolo. Per quanto concerne il suo contenuto, la svolta appare non meno importante, in quanto i danesi, non solo dimostrano una grande iniziale capacità nell'adeguare senza sforzo le loro storie alla maggiore lunghezza dello *standard* adottato, ma smentendo una tradizione letteraria a carattere piuttosto lirico e fantasioso, osano dare nei loro film una decisa prevalenza realistica al fattore erotico, libe-

rato sullo schermo, con un'audacia di fronte alla quale i cortometraggi francesi ed italiani del tempo sembrano, per la loro innocuità, sviluppati in bagni autentici di camomilla.

Già nel 1910 questa produzione domina completamente il mercato tedesco e l'anno appresso prevale in Francia ed in Italia. In conseguenza questi due paesi, che fino allora si erano divisa la supremazia sui mercati del mondo (l'America, fatta eccezione della produzione Vitagraph, entra regolarmente in lizza solo dopo la guerra) sono costrette ad adottare serie misure contro i concorrenti.

E' quindi solo dopo la prevalenza danese e poi tedesca, che i produttori latini ritengono indifferibile il piú lungo metraggio delle loro pellicole, assieme al piú scandaloso comportamento dei loro protagonisti. Il film di lungo metraggio ed il sesso in libertà fanno in questo momento tutt'uno nella misteriosa alchimia della gestazione cinematografica. Ma la riforma appare nei paesi latini realizzata attraverso uno sforzo voluto ed evidente, una costrizione decisamente applicata a vincere le primitive tendenze morigerate e moraleggianti di questi produttori, specie di quelli francesi, al tempo in cui Pathè dedicava ancora molta gelatina ad esaltare l'onestà della giovane telefonista o la redenzione dell'alcoolizzato mentre Gaumont seguitava a coltivare per la sua clientela di provincia un temperato clericalismo didattico.

Il canapè italiano passato alla storia del cinema come il luogo delle erotiche manifestazioni delle nostre dive, presso cui gentiluomini in frac, incomodamente genuflessi, erano usi dislocare estrosamente le mani, dalla chioma, spesso assente, alle corpose presenze delle loro beneamate, cui prodigavano carezze elaborate come massaggi, è appunto il simbolo della reazione degli studi di Roma e di Torino all'ondata nordica di *sex-appeal,* la quale è segnata dall'apparizione della dolicocefala bionda, che nelle nostre sale rappresenta anche abbastanza e per un certo tempo il fascino esotico della « donna da terra straniera qui giunta ». Cosí al tempo in cui le attrici erano prevalentemente brune, perché ritenute piú fotogeniche, le belle bionde dei danesi inaugurano un capitolo nuovo della antropologia cinematografica.

Ancora la Francia morale e conservatrice tenta di reagire con l'accademia alla forza giovane che i danesi immettono nei loro film. Infatti essa nel 1912 mobilita un secolo di glorie teatrali per presentarci in *Madame San Gêne* e nella *Dame aux camélias.* La Rejane e Sarah Bernhardt, le quali, con la loro rugosa presenza, che lo schermo implacabilmente denuncia, in urto con l'estro infiammato che le galvanizza, riescono a dare solo l'impressione di un disastro fisico oscuro ed irreparabile. La verità è che il cinema esce dalla minore età e diviene uno spettacolo per adulti attraverso una fase di crescenza che, come nella vita degli individui, assume carattere prevalentemente erotico. Certo che il trapasso era inevitabile e perciò non fu colpa del pubblico se dopo un primo momento di

smarrimento si sentí piú attratto dall'essenziale realismo dei danesi, anziché dal *Sacrifizio di Abramo* che la serie biblica di Pathè si ostinava ancora ad illustrare nel 1912, oppure da certi soggettini di Gaumont che sembravano inspirati ai mille temi svolti, o infine dalle composizioni storiche della Cines che poco si scostavano dalle oleografie murali di Vallardi o Paravia.

Cosí i film dei danesi rappresentano il primo contatto del pubblico con la nutriente e sostanziale droga cinematografica della qualità, che ancora oggi ovunque si perpetra e cioè prevalentemente erotica. E di cui principale ingrediente è l'equivoco insanabile che la differenza del sesso tramanda, sotto tutti i climi, dagli albori dell'umanità. Questo valse financo a stordire in un primo momento la massa dei frequentatori nostrani, non avvezza a cosí possente beveraggio, ma i danesi ebbero il coraggio di insistere dimostrandosi quanto mai intraprendenti nel somministrare al mondo e a ogni costo il realismo sostanzioso ed erotico delle loro pellicole, il quale rappresenta cosí la prima imponente ondata di *sex-appeal* nella storia del cinema. E' appunto in questa occasione che sorge in tutti i paesi la censura cinematografica, la quale aveva dopo qualche tempo cominciato a fiutare che ormai in Danimarca, c'era pure del putrido.

Una delle prime pellicole importate in Italia da Alfonso De Giglio che aveva sino allora esportati in Danimarca i film italiani, fu *Le tentazioni della Capitale*. Ebbe un bell'avvertire il noleggiatore che si trattava di un film morale diretto contro gli scapati che rovinano le loro famiglie. La figura del protagonista cinico e gaudente che dissangua la borsa materna, l'estrema indulgenza di questa, un tipo veramente esoso di cameriere usuraio rendevano assai discutibile il preteso scopo edificante di tutta la storia. Quanto poi al finale, al momento cioè in cui lo strozzino è in agonia, e la figlia gli strappa la cambiale per gettarla nel fuoco, e precipitarsi appena morto il padre nelle braccia dell'amante, la visione della donna scollata sino al ventre, diluita in una truce imbibizione in rosso cinabro, che stava a significare i riflessi del camino, parve esorbitare decisamente da tutti gli schemi narrativi fino allora praticati, da francesi ed italiani. Intanto il titolo di questo film, tendenziosamente letterario in cui sembrava concentrarsi il gusto espiatorio del romanzo di appendice, sospeso nella minacciosa sonorità della frase e la vocazione colpevole della poesia di Baudelaire significava pure che l'apparizione sullo schermo della « Città tentacolare » non poteva essere ulteriormente procrastinata, dopo quella della dolicocefala bionda. A giusta ragione perciò le *tentazioni* vengono ritenute come il primo film sulla vita delle grandi metropoli di cui l'incanto maledetto si riflette nei versi di Baudelaire ed il disgusto in quelli di Rilke. Cosí la *Città* che la bruma chiude in vetrine rilucenti fornisce allo schermo le sue prime immagini lucide, scabre e misteriose; per quanto e per ora nel film della

Nordisk sesso e città non siano che i componenti di una nera brodaglia spettacolare che il pubblico ingolla con sempre maggiore soddisfazione.

I titoli italiani degli altri film danesi del tempo, poco lasciano intravedere del furore erotico impresso su quella virulenta gelatina: le didascalie di testa di *La forza dell'amore* o della *Fatale rassomiglianza,* dell'*Ammaliatrice* o dell'*Amore di artista* piú o meno affini, a quelle dei corto-metraggi francesi e italiani, poco o nulla ci dicono, ormai, circa questo specifico e costante ingrediente della produzione danese.

Pure attraverso la visione di questi film il fattore erotico apparve allora come qualcosa di frescamente immediato, che si immedesimava con la saldezza e la fisica vigoria di queste ragazze del nord, capaci di lusingare l'istinto senza turbare i sensi delle masse, come sarà invece il caso delle pellicole italiane ove si sente la presenza stramba e persistente subdola e capziosa del *démon du midi.* Taluni di questi film hanno, invece, una castità di immagini, una freschezza dei sensi liberati, senza ipocrisia, che sarà difficile, ritrovare in seguito. Cosí in *Follie di gioventú* la protagonista Henny partoriva, è vero, all'ospedale, ma ella appariva già languidamente distesa tra candide lenzuola. In questo ambiente tutto le dava adito a sperare: il nitore delle corsie, lo splendore degli ottoni, il sorriso del medico. Essa non era piú la povera sedotta di Pathè, che il padre sospingeva nella Senna col rinforzo di potenti calci sulle anche dopo averle rimproverato la suprema vergogna di essere figlia e madre nello stesso tempo, ma appariva felice, consapevole e raggiante per l'orgoglio di una vita messa al mondo.

La tematica della produzione cioé evolveva ed il vecchio moralismo dei primitivi artigiani, stava per divenire solo un lontano ricordo. Ma i film piú rappresentativi della scuola nordica sono certamente quelli diretti da Urban Gad ed interpretati da Asta Nielsen. Cosí nello *Abisso* dove il famoso passaggio della danza gaucha elettrizzava particolarmente gli spettatori, perché si vedeva l'amante (l'attore Paul Reumert), ballerino di varietà strisciare il ventre su quello della donna, avvinta ad un palo della pista. Ma questa era ancora una ricetta di banale tendenziosità spettacolare. Ciò che riusciva particolarmente patetico nel film era invece lo svolgersi del suo segreto arabesco. Anche qui il fattore erotico era al certo il movente dell'azione ma esso si attuava come ineluttabile destino della protagonista, di guisa che solo il particolare determinismo delle immagini filmiche — cosí come sullo schermo eran viste implacabilmente succedersi — sembrava canalizzarne il destino verso la catastrofe. Labirinto ininterrotto di visioni che dalla inizale scena di incontro sull'omnibus sobbalzante (primi sussulti del cuore inquieto, che il moto della vettura sembrava accentuare ansiosamente) si succedevano fino al finale dell'arresto. Questo era poi preceduto dalla famosa didascalia una delle piú dense e patetiche che in rap-

porto all'azione lo schermo avesse fino allora perpetrate — « Una vita sciupata pazzamente — ed in cui sembrava concentrarsi il destino stesso della protagonista, tutto sotto il segno di una imperiosa necessità.

Cosí ad Asta Nielsen, e per questa sua interpretazione Bela Báalazs non esitò a dedicare molto piú tardi parecchie pagine di ricordo e di ammirazione entusiasta. Dopo, la Nielsen ricompare in altri film di un carattere piú lussuoso e mondano (*Il segno nero, Il gran momento, La Falena*) dove i suoi lineamenti duri ed aspri appaiono per virtú del marcato truccaggio astratti e curiosamente feerici: specchio glaciale e scintillante ove si riflette una inquietudine forse troppo artificialmente modulata, ma di una qualità screziata ed iridiscente, che evoca i piú rari e condensati simboli poetici, e le immagini piú care al demone mallarméano dell'analogia. Chimera che si estenua come seta nel tempo cigno oscuro, fenice vesperale, liocorno rutilante...

A questi spettacoli i frequentatori assistevano sempre piú numerosi con i volti tesi e posseduti, illuminati dai riverberi rossi delle lampade di sicurezza dando l'impressione, a chi guardava dall'esterno nelle sale buie, solo attraversate dal raggio del proiettore, del celebrarsi di strani misteri satanici sofisticati ed accessibili, in cui il pubblico cominciava a rivelarsi nella sua vera piú profonda ed istintiva natura, di *grande erotico*, la cui estetica è cioè prevalentemente una mistica sensuale dedicata all'essenza del sesso e al suo senso nell'universo. Sadoul ha certo individuato il carattere degli apporti del cinema danese, ma glie ne manca l'esperienza personale, al lume della quale noi andiamo stendendo queste note, nient'altro che come testimonianza di uno spettatore oculare.

Il capitolo X è dedicato ancora alla Francia: « La vie telle qu'elle est ». Anche qui ci pare che il titolo della serie di Feuillade comprenda troppa roba. L'esperienza di questo regista in ciò che ha veramente d'interessante sotto questo aspetto deve essere ritenuta quella anteriore al 1910 con *Vipères* e *Les deux beguines*. Quella posteriore al tempo del lungo metraggio è assai meno fertile, se si eccettui solo *Le Mariage de la soeur ainée*. Mentre la *Tare* non è che un banale *feuilleton*.

Ma come fare allora a comprendere sempre sotto l'intestazione di « La vie telle quell'est » persino *le scenes de la vie cruelle* diretta da Renè Leprince per Pathè, per quanto le trame di queste commedie mondane, non ricordino neanche lontanamente la mistica erotica del marchese di Save?

Qui la critica di Sadoul riguarda abbastanza l'aspetto sociale della questione. Ma intanto questi film rappresentano ancora una documentazione che prolunga lo charme dell'epoca precedente fin di secolo, contemporanea del *frac,* delle *velettes à pois* e dei *flacons di foin coupè,* rievocando gli ultimi anni di una vita che, come è stato detto, fugge da noi a tutta velocità per assumere il volto di

una civiltà graziosa, ma scomparsa. Chi piú di Proust non ha condannato questa maniera di agire e sovrattutto di sentire? (« pas même le rien » — egli diceva — « ma le néant). Ma chi piú di lui non ne ha rivissuto gli echi? Deprecabile effetto della memoria — replicherebbe crudamente qualcuno. Ma possibile che allora debbano contare solo le date degli scioperi e delle giuste rivendicazioni proletarie? Che nulla possa dirci oggi il senso di mistero e di bellezza di un'epoca tramontata e solo contino gli squilli di tromba della polizia che carica i dimostranti? Che « L'Education sentimentale» di Flaubert possa essere ridotta a un'avventura della guardia nazionale e nulla piú debba significare la raggiante autenticità di un personaggio, sia pure inconcludente, come Federico Moreau? Certo, niente di questo è dato di trovare nei drammi mondani di René Leprince, i quali però non sono ridicoli al punto di non lasciar trasparire questo messaggio del tempo passato che ancora ci interessa sia pure su un piano che non è certo quello dell'arte.

Nulla da dire sul capitolo XI dedicato ai debutti del Cinema russo, del quale conosciamo le magistrali opere del periodo muto sovietico e solo alcune non sempre magistrali del periodo attuale.

Il realismo degli italiani.

Nel capitolo XII Sadoul ritorna al cinema italiano a proposito della produzione drammatica 1911-1915. Anche qui il panorama è animato vivace e pittoresco, ma a tal proposito noi non possiamo che rifarci a quanto abbiamo già osservato in occasione della pubblicazione del volume di Maria Adriana Prolo. Tra le opere del realismo italiano, Sadoul cita e commenta *Therèse Raquin* e *Sperduti nel buio.* Penso che nel posteriore volume egli vorrà parlarci di *Assunta Spina* e di *Don Pietro Caruso.* Quel che egli dice della Borelli non mi trova consenziente. Se è necessario dare un nome alla peggiore tradizione del nostro divismo, è proprio quello di Lyda Borelli. *L'amor mio non muore* è certo un film interessante. Non solo la trama è approfondita con abilità e sicurezza, ma la ripresa di diversi ambienti, su successivi sfondi prospettici, lascia intravedere, quanto a tecnica, specie nell'ultimo quadro della morte della protagonista, il risultato di certe moderne ricerche panfocali. Ma Lyda Borelli è proprio al colmo del suo estro che qui appare barocco e fiammeggiante oltre ogni dire. Certo qualche quadro, come quello dell'ultima lettera che ella scrive, durante una breve sosta al caffè, mantiene il suo gusto eccitato e tempestoso che fa pensare un poco al clima delle eroine stendhaliane. Ma per il resto, se Sadoul ha il gusto del comico, noi pensiamo che una lettura del delizioso *Vecchio cinema italiano* di E. A. Palmieri potrebbe servire non solo a divertirlo, ma ad informarlo sotto un altro punto di vista, forse meno entusiastico di quello della Prolo, ma non meno

indispensabile per cogliere la qualitá della nostra produzione in questo periodo. Di fronte alla Borelli, la vera rivelazione del cinema italiano rimane per noi sempre Francesca Bertini.

Quanto a *Don Pietro Caruso,* quest'opera è importante, perché prelude ad un'altra corrente del realismo italiano, tra le piú notevoli e caratteristiche, e cioè quella regionale della scuola napoletana, da me rivelata ed illustrata in altra sede, su questa rivista e su *Cinema.* Del resto spero presentare alcuni passaggi di questa scuola in un grande film retrospettivo del genere di *Cavalcata attraverso i secoli,* e allora molti si convinceranno del grande interesse artistico di alcune di queste produzioni dovute alla regia di Emanuele Rotondo. Nulla, infine, dice Sadoul, appunto perché la Prolo non ha approfondito l'argomento, della curiosa produzione dell'Aquila film di Torino, la quale sin dal 1909 aveva prodotto anticipando lo stesso indirizzo della scuola francese e di quella tedesca, un film senza titoli interamente ripresi in esterni: *Il fanciullo della montagna.* Ma in seguito l'Aquila, che in principio, riferisce la Prolo, alimentava uno speciale repertorio di «*films grivois*» da esportare in Russia, si specializza in un genere singolare di cinema nero inspirato al *feuilleton,* segno sotto vari aspetti di rilievo. Lo stile atroce e sommario di queste composizioni sembra infatti trascendere inconsciamente la realtà creando suggestioni che oggi non esiteremmo a definire surrealiste. Cosí in *Tesoro di Piero* appariva uno storpio violinista e maniaco, la cui falsa gobba era un ricettacolo di gatti randagi. In *Relitto umano* un sonnambulo traversava la strada su una corda con la lanterna in mano, in una spaventosa notte di tempesta o di vento. Caligarismo avanti la lettera? Siamo ben lungi dall'affermarlo. A proposito di queste ed altre produzioni si sarebbe potuto piuttosto dire che il buon Pugliese avesse scritturato a poco prezzo la musa di Baudelaire o di Poe per metterle al servizio del dozzinale dramma di appendice.

Questi non sono che nostri ricordi. Ma noi siamo sicuri che se un giorno uno di questi film potrà essere rintracciato noi ci troveremo di fronte ad una esperienza cinematografica assolutamente originale di cinema maledetto, certamente rozza, assurda e repellente, ma non priva — noi pensiamo — di una sua allucinante ed elementare forza poetica, sol che si possa isolare le immagini singolarmente prese, dalla brutale e rozza materia dei soggetti che le animano.

Nel capitolo XIII, giustamente intitolato alla stagnazione britannica, Sadoul attinge alla storia del cinema inglese a Rachel Low. Opera questa senza grandi voli, ma che noi prediligiamo per la onestà dell'esposizione, il suo rigore, l'assenza di ogni tendenziosità come di ogni *enga-gement.* Tra l'altro abbiamo trovato in questo secondo volume messa in luce tutta l'importanza della riforma praticata dai danesi, attraverso l'adozione del nuovo *standard* dello spettacolo di lungo metraggio. Ancora oggi, noi pensiamo che la

svolta del sonoro fu nei rapporti dell'industria assai meno rivoluzionaria di questa provocata nel 1910 dai produttori di Copenhagen. E siamo stati lieti di aver trovato confermato questo punto di vista nella storia della Low, al punto in cui l'autrice dichiara che la riforma fu accolta in Inghilterra con palese ostilità. Sovrattutto gli esercenti, pensando di interpretare e difendere i gusti del pubblico, si fecero a sostenere che esso non avrebbe sopportato siffatte anomale lunghezze e che se dei folli o dei capricciosi avessero persistito, il cinema era condannato per sempre.

Questo punto è costantemente e diligentemente approfondito dalla autrice, sempre che la materia glie ne offre l'occasione, ed è certo anche per questo che la sua esposizione risulta cosí felicemente ed esattamente inquadrata.

Henny Porten e le fedeltà germaniche

Uno dei capitoli meglio riusciti è il XV che tratta delle origini del cinema tedesco, ma io non penso che Sadoul abbia avuto occasione di consultare la già citata opera di Oscar Messter, *Mein Weg mit dem Film,* altrimenti avrebbe avuto occasione di constatare come Messter rivendichi buona parte delle priorità tecniche che egli attribuisce agli inglesi, mentre a proposito di *Kuss auf dem Maskenball* (*Bacio durante un ballo in maschera*) riconduce alla sua regìa l'applicazione del montaggio creativo, appunto perché questa scena è intercalata funzionalmente a quella del ballo. Lo stesso è a dire per molti trucchi come quello di *Una passeggiata nel soffitto*, dove per dare l'illusione di un uomo che vediamo salire in posizione verticale al muro di una facciata, le decorazioni sono disposte a terra e fotografate dall'alto. Per cui la priorità di queste applicazioni rimarrebbe controversa tra Segundo de Chomon e Oscar Messter, sempre non dimenticando Méliès. Sadoul pone poi l'accento esatto sul carattere erotico della produzione tedesca di lungo metraggio. Sono costretto ancora a riferirmi alla mia diretta esperienza, per dare, una maggiore consistenza a questi speciali fattori ambientali della produzione germanica del tempo.

Che cosa di nuovo, di accentuato, di tendenzioso e di profondamente teutonico, presenta infatti la cinedrammatica tedesca intorno al 1910? Essa riflette abbastanza bene il quadro della Germania guglielmina. Tragedie dove un ufficiale si uccide per debiti di giuoco, accompagnate da parate militari, esercizio di reggimenti e balli mascherati e dove trionfa senza restrizione il gusto tedesco dell'erotico sotto spoglia del tenebroso ed il cattivo gusto delle poltrone dalle quali emana uno strano tanfo di cuoio e di sudore.

Ovunque leggi imperversanti dell'onore, in seguito alle avventure di ufficiali glabri, muniti di frustino, che accompagnano amazzoni irrequiete, lungo i viali e lungo i prati. Trionfa cosí quello

che viene assai propriamente definito il vecchio sogno tedesco della fecondazione carnale, in una regione ben difesa dall'armata. E ancora storie di amori rustici dove una *schöne holde* subisce tutte le tentazioni della capitale, al momento in cui siede col nobile gentiluomo monocolato sulla terrazza della fastosa birreria, presso un orribile tavolo di marmo liberty, su cui sono gettati fiori in abbondanza e poggiano bicchieri colmi di panna. Nei drammi mondani, vistose creature in abito di sera, evolvono estrosamente in situazioni dovute ad un romanticismo polveroso ed esacerbato, che hanno per sfondo la serra o il padiglione, circoscritti dal raggio lunare. Ovunque trionfa il gusto pomposo e macabro del popolo tedesco, il suo sentimento schiacciante del peccato, e su tutti questi complessi l'immagine della Germania, bionda gigantessa, da un lato intona, si dice, la tromba eroica di Pindaro e dall'altra il flauto d'argento della romanza sentimentale.

Cosí il film tedesco proclama l'amore a tutte le età e in ogni luogo attraverso una concezione diametralmente opposta alla americana dove al di là di quello coniugale e legittimo non può esistere che la rovina o la morte. La gelatina germanica appare costantemente impressa con scene imbibite in rosso cinabro, in cui si vedono donne anziane coperte di collane e di gioielli — in angoli vitrei di serra o su divani e poltrone, neanche molto capaci — letteralmente abbattute da ansanti uomini in franc o da ufficiali in sciabola e cinturone. Viluppi serpigni e polverosi sembrano emergere da quei fotogrammi in cui è già anticipato quel mondo erotico e tenebroso che sarà poi tipico dei film di Stroheim, densi di satanismo, e ornati di vistosi orpelli militareschi. In questa atmosfera di messa di Satana, gli attori tedeschi, piú che aderire ad una forma preordinata di recitazione teatrale, sembrano piuttosto guidati da un potere occulto e allucinativo. Le « scene di orizzontale giacenza » assieme ai « particolari evocatori di coniugali intimità » sono le motivazioni piú frequenti che si leggono, nelle schede della censura. Cosí, e al cospetto di queste inquietanti e vischiose creature nordiche, le prime donne fatali italiane appaiono nient'altro che innocue fanciulle romantiche, anche quando cocotteggiano sulla falsa riga di Ohnet e di Sardou, e quelle francesi, solo delle pallide ed inconsistenti transfughe della commedia *boulevardiére.*

Ovunque domina il gusto tedesco per tutto ciò che riguarda la carne e la degradazione della carne. Cosí nel 1922 la Messter lancia il primo di questi film che ha per titolo: *Das gefährliche Alter* (*L'età pericolosa*) dal romanzo di Karin Michaelis che era stato il gran successo librario di quell'anno. Nel resto il soggettista, servendosi del titolo, aveva inventato di sana pianta la trama che non aveva nulla in comune col libro originale che del resto neanche il produttore aveva letto. Qui non si trattava neanche di una esaltazione della passione giustificata dall'età giovane della protagonista. L'eroina era una donna cinquantenne, in preda ad un'incon-

tinente e senile passione che giustificava a un tempo il titolo del film ed i tagli della censura a proposito della scena in cui ella si lasciava abbracciare dal figlio del padrone di casa, in piedi, rudemente appoggiata ad una porta.

Gli ultimi anni della storia del cinema tedesco di questo periodo segnano il trionfo della prima grande diva nazionale: Henny Porten, Eva germanica avanti Giroudoux, costruita a dovere secondo le misure prestabilite della eugenetica razziale, e perciò debitamente squadrata in tutte le dimensioni, di altezza, estensione e profondità; Gretchen, dolce e casalinga la quale sembrava suggerire non tanto l'amore, alla cui evoluzione la sua figura ben fatta ma troppo massiccia poco sembrava prestarsi, ma per lo meno, a giudicare dal bacino, qualche riflessione sulle inesauribili riserve della razza tedesca, intorno al 1914, e non solamente l'immagine del calmo veliero baudeleriano, che pur le dedicava qualche suo ammiratore.

Le ricerche di Sadoul intorno al cinema tedesco del periodo preespressionista al tempo dello *Studente di Praga* (1913) e del *Golem,* e agli apporti di Max Resnharidt, di Paul Wegener, di Heinrich Galeen e Hans Ewers che rispettivamente l'autore pone alla base della posteriore fioritura di questa scuola, meritano qualche riserva, non per la esattezza ineccepibile degli elementi ma per le conclusioni troppo perentorie alle quali egli perviene.

In fondo queste opere stanno piú a dimostrare la tendenza gotica del cinema germanico alle rozze incarnazioni demoniache, che la concezione nuova, sottile e coerente del film espressionista, quale appare nell'opera di Wiene: *Il gabinetto del Dt Caligari.* Comunque gli influssi di quelle produzioni sul posteriore svolgimento di questa scuola appaiono oggi, per riconoscimento dello stesso Wegener, assai meno fondati di quello che poté apparire in un primo momento.

Il capitolo XVI, su Mack Sennett e i debutti di Chaplin, è anche eccellente per la parte che riguarda Charlot. Il suo primo personaggio, crudele, aggressivo, prepotente di una malvagità istintiva e gratuita, è assai poco noto a coloro che non conoscono bene la serie *Keystone.* Ma a questa differenza io mi sono pienamente convinto passando per un paio di volte, al fuoco del mio proiettore di 8 mm., l'unica bobina di *Charlot dentista.* La sentimentalità di Chaplin comincia ad apparire solo con la serie *Mutual.* Ma si tratta ancora di pochi istanti fuggitivi rapidamente travolti dal ritmo stupefacente della *slapstick sennettiana.* E' solo con le posteriori produzioni che comincia a sbocciare in Charlot il fiore delicato del sentimento: quando di improvviso egli appare pensieroso e riflessivo, come Gilles nei quadri di Watteau, in mezzo alla atmosfera leggiadra di una festa, con le braccia aderenti alle vesti di pagliaccio e già in preda alla melanconia. Ma questa primavera del sentimento dura assai meno che non si creda: forse fino alla *Febbre dell'Oro.* In seguito Chaplin diviene sempre piú cosciente di

questi stati di grazia del suo personaggio e l'effetto patetico sostituisce assai spesso l'effusione toccante del sentimento ed il pudore scontroso con cui appare espresso nella serie Mutual.

Per Sennett non siamo di accordo con Sadoul. Torniamo a ripetere che le funzioni della creazione cinematografica sono a quest'epoca assai poco nettamente separate per potersi definire Sennett un supervisore di pellicole la cui regia appartiene ad altri. Quel che è certo è che la *slapstick* di Mack reca il segno magistrale del suo grande genio comico: alla cui base è da porre un senso del ritmo veramente inconfondibile, per cui questo mondo in perenne ed incombusta agitazione sembra ad ogni passo regolato dal piú delicato e stupefacente meccanismo di orologeria, attraverso movimenti che appaiono *esatti come figure di danza.* E' appunto questo senso euforico di *perfetta costruzione* che distingue fondamentalmente il mondo della *slopstick* dalle comiche francesi e italiane del tempo, i cui influssi appaiono del tutto esteriori, malgrado lo stesso Sennett li abbia lealmente denunciati.

Fantomas a St. Germain de Prés

Riuscito e interessantissimo l'ultimo capitolo dei « Meurtres en série » specialmente per la parte dedicata a Louis Feuillave e ai suoi cine-romanzi, al tempo in cui Jacob e Apollinaire ne erano incantati, al punto da fondare la società degli amici di Fantomas. Feuillade ebbe sovrattutto il merito di trattare la rozza materia del *feuilleton* popolare con brio divertente e disinvoltura delicata, rimanendo nel giuoco quel tanto necessario per far credere agli spettatori di essere di accordo con loro. Ma poi egli stilizzava efficacemente il suo protagonista, che ai momenti culminanti dell'azione appariva sempre in domino nero, come se si fosse trattato di un personaggio del balletto, instaurando al cuore delle avventure piú sensazionali una serie di variazioni inattese sul piano della *feérie* piú innocente, nel gusto di Méliès.

Qualche tempo fa Robert Nesnos ha realizzato su un minuscolo palcoscenico di Saint-Germain des Prés una fantasia inspirata al celebre *sérial* della casa Gaumont, al tempo in cui questa presentava, sugli *affiches,* la sagoma del celebre avventuriero, in cappello alto, che evolveva minacciosamente sovra una Parigi, ignara ed immersa nel sonno dell'alba.

A questo proposito occorre riconoscere che Sadoul si dimostra una volta tanto assai meno *engagé* di quello che egli cerca essere altrove e ad ogni costo. E quando egli mette in luce il lirismo profondo che sale dai tetti su cui fugge Fantomas o si commuove alla visione delle muraglie grigie dei sobborghi, delle persiane e dei *fiacres* di vecchio modello, rivela una poetica sensibilità, troppo spesso sommersa dal suo desiderio di propaganda contro l'altra propaganda.

Roberto Paolella

Bibliografia generale del cinema

(continuazione)

a cura di Carl Vincent, con la collaborazione di Riccardo Redi e Franco Rutivenni

OSTEN, Gerd

Det Förlorade paradiset. (Paradiso perduto).
Stockholm, Kooperativa Förbundets Bokförlag, 1947.

OTTEN, N.

Rene Kler. (René Clair).
Moskva, Iskusstvo, 1937, pp. 145.

OWERS, Knud

A. W. Sandberg (1887-1938).
Köbenhavn, Carit Andersens Forlag, 1944, pp. 157, 8°.

PABST, Georg Wilhelm

Servitude et grandeur d'Hollywood.
in: « Le Rôle Intellectuel du Cinéma », Paris, 1937. (Vedi in Cap. I).

PALADINI, Aldo

Soggetti di Zavattini senza cavallo a dondolo:
I. « *Flusso di sentimenti in Zavattini il buono* ».
in: « Cinema » n. s., Milano, IV, 63, 1 giugno 1951.

II. « *Dagli schemi comici a quelli satirico-sociali* ».
in: « Cinema » n. s., Milano, IV, 65, 30 giugno 1951.

III. « *Distesa interpretazione dell'anima collettiva* ».
in: « Cinema » n. s., Milano, IV, 68, 15 agosto 1951.

IV. « *Signori, sono le nove: comincia il diluvio universale* ».
in: « Cinema » n. s., Milano, IV, 74, 15 novembre 1951.

V. « *Il neorealismo è morto, viva il neorealismo* ».
in: « Cinema », n. s., Milano, V, 85, 1 maggio 1952.

PALMER, Arthur J.

The Life of Thomas A. Edison in ward and Picture
West Orange (N. Y.), Thomas A. Edison Inc., 1928, pp. 51.

PALMER, Edwin Obadlah

History of Hollywood.
Hollywood, Cawston, 1937, 2 vol.: I. Narrative; II. Biographical.

PATHÉ, Charles

Souvenirs et conseils d'un parvenu.
Paris, 1926.

De Pathé Frères à Pathé Cinéma.
Nice, 1940.

PEDEN, CHARLES

Newsreel Man.
Garden City (N.Y.), Doubleday, Doran & Co., 1932, pp. 126, ill.

PORGES, Friedrich

Schatten erobern die Welt: wie Film und Kino wurden.
Basel, Verl. f. Wissenschaft Technik u. Industrie, 1946, pp. 247.

POTONNIÉE, Georges

Louis Ducos du Hauron. Sa vie et son travail.
Paris, 1914.

Louis Ducos du Hauron. His Life and Work.
in: « Photo Engravers Bulletin », New York, febbraio-marzo 1939.

POULAILLE, Henry

Charlie Chaplin. (Précédé de « Un soir avec Charlot à New York » par Paul Morand).
Paris, Ed. Bernard Grasset, 1927, pp. 209, ill. 35.

POWELL, Michael

200.000 *Feet on Foula.*
London, Faber and Faber, 1938.

PROMIO, A.

Carnet de Route.
in: Coissac: « Histoire du cinema ». (Vedi in Cap. II A).

in: Lapierre: « Anthologie du cinéma », (vedi in Cap. IX).

PUDOVKIN, Vsevolod

Come fu realizzato « L'ammiraglio Nakimov ».
in: « URSS » (Numero speciale di « Cultura Sovietica »), Roma, novembre 1947.

RABENALT, Arthur Maria

Mensch im Spiel.
Heidelberg, Ahrenverlag; s. d.

RAMOND, Edouard

La passion de Charlie Chaplin.
Paris, Librairie Baudinière, 1927, pp. 247, ill. 20.

REEVES, May

Charlie Chaplin intime. (Souvenirs recueillis par Claire Goll).
Paris, Gallimard, 1935, pp. 195, 16°.

REICHENBACH, Harry (David Freedman)

Phantom Fame, The Anatomy of Ballyhoo.
London, Noel Douglas, 1932.

RENOIR, Jean

La mia esperienza americana.
in: « Cinema », n. s., Milano, II, 10, 15 marzo 1949.

REYNAUD, R.

Chaplin à travers quelques anecdotes.
in: « Charlot » (Numero special de « Les Chronique du Jour »).
(Vedi in Cap. III B).

RIBOLZI, Jole

Cinematografia arte e industria. Segreti e misteri di un film.
Firenze, Nerbini, 1945.

Storia aneddotica del cinema.
Milano, Ed. E. S., 1945, pp. 176, ill., 16°.

RIEFENSTHAL, Leni

Vom Film zum Tanz.
Leipzig, Vlg. Hesse u. Becker 1934.

ROBERTSON, Gaspar Robert

Memoires récrèatifs et anecdotiques.
in: Lapierre: « Anthologie du Cinéma », Paris, La Nouvelle Edition, 1946.

ROBINSON, Carlyle T.

La verité sur Charlie Chaplin. Sa vie, ses amours, ecc.
Trad. di René Lelu.
Paris, Société Parisienne d'Edition, 1933.

ROBSON, E. W.

The Shame and Disgrace of Colonel Blimp: The True Story of the Film.
London, Sidneyan Society.

ROSAY, Françoise & FEYDER, Jacques

Le cinéma, notre métier.
Genève, Albert Skira, 1944, pp. 144, 8°.

ROSENHEIMER, Arthur Jr.

Un maître du documentaire: Robert J. Flaherty.
in: « La Revue du Cinéma », Paris 4, 1947.

ROSS, Colin

Mit Kamera, Kind und Kegel durch Afrika.
Leipzig, Bockhause, 1929.

ROSTEN, Leo C.

Hollywood, the Movie Colony - The Movie Makers.
New York, Harcourt, Brace and Co., 1941, pp. XI-436.

ROTHA, Paul

Carl Mayer, 1894-1944.
in: « Documentary News Letter », London, 3, 1944.

ROY, Jean

Hollywood en pantoufles.
Paris, Editions « Au blé qui léve », Paris, pp. 228, ill., 20.

SAMIVEL, & LIOTARD, A. & THEVENOT, J.

Cinéma d'exploration - Cinéma au long cours.
Paris, Chavane, 1950, pp. 127.

SAWERSKY, M. (von)

Film in der Südsee.
Werdau, Meiser, 1935, pp. 320.

SCHMIDL, Poldi

Film-Fimmel. Lustiges Sammel-Surium, Witze, Anekdoten und Geschichten aus der Welt des Kinos.
Berlin, Velrag Johndorff u. C., 1920, pp. 110, dis. di P. Meinecke.

SCHULZ, Christian

Jagd- und Filmabenteuer in Afrika. Streifzüge in das Innere des Dunklen Erdteils.
Leipzig, Verlag Deutsche Buchwerkstätten, 1931, pp. 153.

SIMPSON, H.

Kinemacolour. Fairy Play. Santa Claus. Produced by C. Urban. Story of the Play.
New York, Mills and Boon, 1912, 4°.

SINCLAIR, Upton

Upton Sinclair presents William Fox.
Los Angeles, The author, 1933, pp. 337, ill.

Thunder Over Mexico. (Mr. Upton Sinclair defends himself).
(Lettera aperta con la risposta del-l'editore di « Close Up », Kenneth Machpherson).
in: « Close Up », London, vol. X, 4, dicembre 1933.

SORGE, Ernst

With Plane, Boat and Camera in Greenland.
London, Hurst and Blackett, 1935, pp. 225, ill.

SORO, Francesco

Splendori e miserie del cinema. Cose viste e vissute da un avvocato.
Milano, Consalvo Editore, 1935, pp. 237.

SOUPAULT, Philippe

Charlot (Biographie du personnage).
Paris, Plon, 1931, pp. 200, 16°.

SOUVENIR, THE BIRTH OF A NATION

the most stupendous and fascinating motion picture drama created in the United States founded on Thomas Dixon's story « The Clansman », produced under the personal direction of D. W. Griffith; scenario by D. W. Griffith and Frank E. Woods; music by Joseph Carl Breil; photography by G. W. Bitzer; direction of Epoch Producing Corporation, H. E. Aiken, President.
New York, Epoch Producing Corp., 1915, pp. 18, ill.

(SOUVENIR PROGRAM)

Griffith presents the colossal spectacle « Intolerance », a sun play of the ages, in a prologue and two acts; entire production under the personal direction of Mr. Griffith.

STEER, Valentia

New York, pp. 8.
The Romance of the Cinema.
London, C. Arthur Pearson, 1927, pp. 124, 8°.

STEMMLE, R. A.

Die Zuflöte. Theater und Filmanekdoen. Zeichnungen von O. E. Plauen.
Berlin, 1940, pp. 103.

Aus heiterm Himmel. Theater und Filmanekdoten. Zeichnungen von O. E. Plauen.
Berlin, 1942, pp. 103.

THEVENOT, J. & SAMIVEL, & LIOTARD, A.

Cinéma d'exploration - Cinéma au long cours.
Paris, Chavane, 1950, pp. 127.

TOUTAIN, Roland

Mes 400 coups.
Paris, Amiot-Dumont, 1952.

TREATT, Stella Court

Sudan Sand: Filming the Baggara Arabs.
Harrap, 1930.

TRENKER, Luis

Brothers of the Snow. (Translated from German by F. H. Lyon).
London, Routledge, 1933, pp. 247, ill.

Hinter den Kulissen der Film-Regie.
München, Bruckman, 1938. (Dt. Meisteraufnahmen Nr. 12).

Luis Trenker erzählt.
Berlin, Film Kunster und Film Kunst, 1938.

TROTTA, Vincent & LEWIS, Cliff

Screen Personalities.
New York, Grosset & Dunlap, 1933, pp. 109, ill.

URBAN, Charles

We put the World before you by Means of the Bioscope and Urban Films.
London, C. Urban Trading Co., 1903, pp. 203, ill.

VACCARO, Giovanni

Glorie e miserie di Hollywood.
Milano, Stamperia Commerciale Editoriale, 1937.

VAN DYKE, Woodbridge Strong

Horning into Africa.
Los Angeles, California Graphic Press, 1931, pp. 218, ill.

Jak jsme filmovali Trader Horn v Africe. (Come giravamo « Trade Horn » in Africa). Trad. dall'inglese di A. V. Ludvik.
Praha, Otto, pp. 176, 8°.

VAUCAIRE, Maurice

The Cinema Girl: A story of Paris life of to-day.
London, Jarrolds Publ., 1919, pp.
Praha, Otto, pp. 176, 8°.

VETCHEN, Carl (Van)

Il romanzo di Hollywood.
Lanciano, Carabba, 1932 pp. 317.

VINCENT, Carl

Quattro lettere di Méliès.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 11, novembre 1949.

WAGNER, Robert Leicester

Film Folk. - « Close-Ups » of the men, women and children who make the movies.
New York, Century, 1918, pp. 356.

WALLACE, Edgar

My Hollywood Diary.
London, Hutchinson and Co., 1932.

WEINSCHENK, H. E.

Wir von Bühne und Film.
Berlin, 1939, pp. 383, ill. 8o.

WENDLER, Max

Chronik der Stadt Babelsberg.
Edito dal Bürgermeister d. Stadt Babelsberg.
Berlin, C. H. Weise, 1938.

WILLIAMSON, John Ernest

Twenty Years under the Sea.
Boston, Hale, Cushman and Flint, 1936, pp. 320, ill.

(WING, Ruth) a cura di

The Blue Book of the Screen.
Hollywood, The Blue Book of the Screen, Inc., 1923, pp. 415, ill.
Hollywood, The Blue Book of the Screen, Inc., 1924, pp. 375, ill.

(WINSTEN, S.) a cura di

G. B. S. 90: *Aspects of Bernard Shaw's Life and Work.*
London, Hutchinson, 1946.

WOOD, Leslie

The Miracle of the Movies.
London, Burke, 1947.

WOON, Basil

Incredible Land; a jaunty Baedecker to Hollywood and the Great Southwest.
New York, Liveright Publ. Co., 1933, pp. 374, ill.

WORTIG, Kurt

Die Flimerkiste. Anekdoten und Kuriosa vom Kino und Film.
Weimar, Alexander Duncker Verlag, 1939, pp. 168.

ZOELLNER, Günther

Luis Trenker als Mensch und Regisseur.
Berlin, Haase, 1937.

ZUKOR, Adolph

Comment je me suis lancé dans le cinéma.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 7, febbraio 1930.

D) - BIOGRAFIE DI ATTORI

AKUSCKOV, Sc.

Lizo sovietskovo kinoaktyor. (Lista di attori cinematografici sovietici). pp. 247, ill.
Contiene scritti di: Babochkin, Gadin, Gherasimov, ecc.

ALACCI, Tito (Alaicevic)

Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo.
Firenze, Bemborad, 1919.

ANDRA, Fern

Der Weg, der ins Glashaus fürte. Roman eines Frauenlebens.
Berlin, N. A. Paul u. Co., 1919, pp. 122, ill. 1.

Was ich über mich zu sagen weiss.
Berlin, W. J. Mörlins, 1920, pp. 16, ill.

ANTEM, Angel

Mary y Douglas.
Madrid, Comp. Ibero-Americana de Publicaciones, 1930, pp. 135, ill.

ARCONADA, César M.

Vida de Greta Garbo.
Madrid, Ediciones Ulises, 1929.

Vita di Greta Garbo. Trad. (dallo spagnolo) di A. R. Ferrarin. Milano, Ed. della Pianura, 1930.

Leben der Greta Garbo. Trad. di K. W. Körner.
Griessen, Kindt u. Bucher, 1930, pp. 207.

ARLETTY

Strettamente confidenziale.
in: « Cinema », n. s., Milano, I. 5, 30 dicembre 1948.

ARLISS, George

Up the Years from Bloomsbury.
Boston, Little Brown & Co., 1927, pp. 321.

George Arliss, by Himself.
New York, John Murray, 1940.

My Ten Years in the Studios.
Boston, Little, Brown & Co., 1940, pp. 349, ill.

ARMBRUSTER, Ernst

Flammen um Greta Garbo.
Frankfurt a. M., Selbstvlg. 1932, pp. 32.

ARNOLD, Edward

Lorenzo goes to Hollywood.
New York, Liveright, 1940, pp. 282.

AROS

Willy Fritsch: die Geschichte einer glückhaften Karriere.
Berlin, Scherl, 1931.

Hans Albers.
Berlin, 1931.

ARROY, Jean

Ivan Mosjouskine. Prefazione di René Jeanne.
Paris, Les Publications Jean Pascal, 1927, pp. 64, ill.

AURIOL, Jean Georges

Harry Langdon.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 9, aprile 1930.

BAFFICO, Mario

Profili di Hollywood. (Dei e semidei del 900).
Milano, A. Gorlini, 1930.

BAILY, F. E.

Film Stars of History.
London, MacDonald.

BARBARO, Umberto

Pudovkin attore e critico.
in: « Lo Schermo », Roma, II, 6, giugno 1936.

BARRY, Iris

Great Actresses of the Past.
New York, Modern Art Film Library, 1938.

BARRYMORE, John

Confessions of an Actor.
Indianopolis, The Bobbs-Merrill Co., 1926.
London, Robert Holden, 1926.

BARRYMORE, Lionel

Esperienze di un attore.
in: « Bianco e Nero », Roma, V, 3, marzo 1941.

BEATTY, Jerome

Shirley Temple.
New York, Saalfield Publ. Co., 1935, pp. 108, ill.

The Story of Will Rogers.
New York, Saalfield Publ. Co., 1935, pp. 150.

BEN-ALLAH

Rudolph Valentino: His Romantic Life and Death.
Hollywood, Ben-Allah Co., 1926.

BERNHARDT, Sarah

Art of the Theater.
London, Bles Publishing Co., 1924.

BIE, Richard

Emil Jannings, Eine Diagnose des deutscher Films.
Berlin, Frundsberg Vlg., 1936, pp. 75.

BINDER, A. F.

Unsere Film Sterne.
Berlin, Buch-Film-Vlg., 1921, pp. 126.

BLEI, Franz

Die göttliche Garbo.
Giessen, Kindt u. Bucher, 1930, pp. 15.

BLITZ, A.

Los cien artistas màs populares de la cinematografia mundial.
Barcelona, 1919.

BONN, Friedrich

Mein Künstlerleben.
Diessen vor München, Jos. C. Huber, 1920, pp. 230.

BOYER, Jean

La vie romanesque de Maurice Chevalier.
Montréal, H. Lévesque, 1934, pp. 228.

The Romantic Life of Maurice Chevalier.
London, Hutchinson, 1937, 2ª ed.

BRINGUIER, Paul

Dames d'Hollywood. Suivi d'un petit dictionnaire.
Paris, Editions de France, 1939.

BRINKER, Käthe

Das Marta Heggerth-Buch.
Berlin, Hermann Wendt, 1935, pp. 52.

Zarah Leander. Eine grosse Karriere.
Berlin, Hermann Wendt, 1938, pp. 48.

Albert Matterstock. Wie er wurde und wie er ist.
Berlin, Hermann Wendt, 1938, pp. 48.

Victor Staal. Weg und Wesen eines jungen Schauspielers.
Berlin, Hermann Wendt, 1939, pp. 48.

Heinz Rühmann, Hertha Feiler. Er und Sie.
Berlin, 1940, pp. 48.

Hannelore Schroth, Käthe Haack.
Berlin, 1940, pp. 40.

Filmanekdoten, wahre Geschichten aus dem Leben unserer Filmkünstler.
Berlin, 1941, pp. 95, ill.

BRONNEN, Arnold

Films et vie de Barbara La Marr.
Trad. di Stephanie Chaudier.
Paris, Allinger, 1934.

BRONNICOF, M.

Etiudi o tvorcestie Mary Pikforda. (Studi sull'attività di Mary Pickford).
Leningrad, 1927.

BRUNDIDGE, Henry T.

Twincle, twincle, Movie Star! (With the introduction by Jesse Laski).
New York, E. P. Dutton & Co., 1930, pp. 284, ill.

(CANTOR, Eddie)

Life is in Your Hands, as told to David Freedman.
London, New York, Harper & Bros., 1928, pp. 300.

CASTELLO, Giulio Cesare

Alfabeto minore di Hollywood.
in: « Cinema », n. s., Milano, IV, 72, 74, 76 - V, 80, 83, 84; 15 ottobre 1951 - 15 aprile 1952.

CECCHI, Emilio

Buster Keaton.
in: « Scenario », Roma, 3, 1932.

CHARLES, Rudolph

Alwin Neuss.
Berlin, Reinhold Kühn, 1920, pp. 40.

CHAVANCE, Louis

Stan Laurel et Oliver Hardy.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 7, febbraio 1930.

CHEVALIER, Maurice

Ma route et mes chansons (I). *Londres, Hollywood, Paris* (II). *Tempes grises* (III).
Paris, Juillard Sequana, 1946-1948.

CHRISTESON, Helen Mae & CHRISTESON, Frances Mary

Tony and his Pals. (With a chapter by Tom Mix).
Chicago, Whitman, 1934, pp. 144, ill.

CIACIKOV, A.

Sandro Zhorzholiani.
Moskva, Goskinoisdat, 1939, pp. 18.

COCTEAU, Jean

Jean Marais.
Paris, Calmann-Levy, 1952.

COOKE, Alistair

Douglas Fairbanks; the making of a Screen Character.
New York, Museum of Modern Art, 1940, pp. 35.

CRICHTON, Kyle

The Marx Brothers.
London, Ed. W. Heinemann, 1951, pp. 326.

CUDLIPP, Percy

Maurice Chevalier's own Story.
London, Nash and Grayson, 1930, pp. 92, ill.

DAVIES, Dentner

Jean Harlow.
London, Constable, 1937.

DAVIS, Bette

Esperienze di un'attrice.
in: « Bianco e Nero », Roma, V, 6, giugno 1941.
da: (Namburg, N.) « We make the Movies ». (Vedi in Cap. II C).

DELONS, André

Les vedettes laides.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 23, 1931.

DEMAREST, Phyllis Gordon

Children of Hollywood.
New York, The Macaulay Co., 1929, pp. 319.

DE RENSIS, R.

Beniamino Gigli.
München, Hugendubel, 1936, pp. 150.

DE ROCHEFORT, Charles

Le films de mes souvenirs. (Secrets de vedettes).
Paris, Société Parisienne d'Edition, 1943.

DES VALLIERES, Jean

Greta Garbo.
Paris, Nouvelle Librairie Française, 1932, pp. 60.

DIAZ, Pablo

Asta Nielsen. Trad. di A. Rostin.
Berlin, LBB, 1920, pp. 72.

D'INCERTI, Vico

Vecchio cinema italiano. Le « Dive ».
in: « Ferrania », Milano, n. 10, 1951. (Esiste anche in estratto, pp. 19, ill. 61, 4°).

DOLETTI, Mino

Cinematografo: profili, biografie, notazioni critiche di novanta attori dello schermo.
Bologna, Stab. Poligrafici Riuniti Ed., 1929, pp. 282, ill.

DOMBROVSKII, L.

Ben Turpin.
Moskva, Tea-Kinopechat, 1928, pp. 15.

DOUGLAS, Charles A., jr., comp.

Motion Picture Stars. (The encyclopedia of movie-land; an authentic compilation of entertaining and instructive data covering those players in both the silent and audible drama to whom we are indebted for our entertainment in the motion picture theatres throughout the world).
Hollywood, The Stars' Co., 1928, pp. 80.

DREIDEN, Simon

Nikolai Cerkasov.
Leningrad, Iskusstvo, 1937, pp. 159.
Moskva, Goskinoisdat, 1939, pp. 244.

DRESSLER, Marie

The Life of an Ugly Duckling. An autobiographical fragment in seven parts.
New York, McBride, 1924, pp. 234, ill.

My Own Story; As told to Mildred Harrington. Foreword by Will Rogers.
Boston, Little, Brown and Co., 1934, pp. 290.

DREYFUS, Jean Paul

Norma Shearer.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 15, ottobre 1930.

DROOP, Marie Luise

Gunnar Tolnaes; aus seinem Leben und Wirken.
Berlin, Buch-Film-Verlag, pp. 62.

DUBREUX, Albert

Pierre Fresnay.
Paris, Calmann-Levy, 1952. (Collection Masques et Visages.

EKMAN, Hasse

Gösta Ekman.
Stockholm, A. Bonnier, 1938, pp. 244.

FAIRBANKS, Douglas

Laugh and Live:
New York, Britton Publ. Co., 1917, pp. 190, ill.

Making Life Worth While.
New York, Britton Publ. Co., 1918, pp. 137, ill.

FARO, William

The Intimate Journal of Rudolph Valentino.
1931, pp. 256.

FARRAR, David

No Royal Road: Autobiography of David Farrar, the well-known film star.
London, Mortimer Publ., 1947.

FERRAU, Alessandro

Isa Miranda. Un'attrice complessa, una donna semplice.
in: « Cine-magazzino », Roma, VIII, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48; 25 settembre 1941 - 26 novembre 1941.

La carriera artistica di Vittorio de Sica. Attore e regista di classe.
in: « Cine-magazzino », Roma, VIII, 49, 50, 51, 52, IX, 1, 2, 3; 3 dicembre 1941 - 15 gennaio 1942.

Totò. Vicende serie di un attore comico.
in: « Cine-magazzino », Roma, IX, 4, 5, 6, 7, 8, 9; 22 gennaio 1942 - 26 febbraio 1942.

FERRO, Antònio

As grandes tragicas do silencio.
Lisboa, Ed. H. Antunes, 1917, pp. 51, 8°.

FLOESSER, Arthur

Elisabeth Bergner.
Charlottenmburg, Williams, 1927.

FLOREY, Robert

Pola Negri. Ihr Debut, Ihre Filme, Ihre Erlebnisse.
Leipzig, Jean, Pascal, 1924, pp. 64.

FONSS, Olaf

Filmserindringer gennem 20 Afar (I). (Ricordi di film attraverso 20 anni). Köbenhavn, Nuids Forlag, 1930, pp. 154, ill., 8°.

Krig, Sult og Film. Filmserindringer gennem 20 Aar (II). (Guerra, fame e film, attraverso 20 anni). Köbenhavn, Alf Nielsen, 1932, pp. 158, ill., 8°.

FOWLER, Gene

Good Night, Sweet Prince: The life and times of John Barrymore. New York, Viking Press, 1944.

Godnatt, dyre prins. (Buona notte, dolce principe). Stockholm, 1945, pp. 359, ill.

FOX, Charles Donald

Ben Turpin (Little Movie mirror books). New York, Ross Publ. Co., 1920, pp. 15, ill.

Mirrors of Hollywood: with brief biographies of favourite film folks. New York, Charles Renard Co., 1925, pp. 143.

FREEBURG, Victor Oscar

Pictorial Beauty on the Screen. With prefatory note by Rex Ingram. New York, Macmillan, 1923, pp. 191.

FRENSDORFF, Walter

Kinostern. Stuttgart, Firstverlag, 1917, pp. 126.

FRENTZ, Hans

Toni van Eyck. Bilder einer Jugend. Leipzig, Erich Weibezahl, 1932, pp. 74.

GADE, Svend

Mit Livs Drejscene. (La scena girevole della mia vita). Köbenhavn, Hassings Forlag, 1941, pp. 274, ill., 8°.

GANDIA, Rafael Martinez

Dolores del Rio, la triunfadora. Madrid, Com. Ibero-Americana de Publicaciones, 1930, pp. 172.

GANDRUP, Carl

Olaf Fönss, en Monografi. (Olaf Fönss, una monografia). Köbenhavn, Nordisk Forfatteres Forlag, 1919, pp. 51, ill., 4°.

GARBO, Greta

Ma vie d'artiste. in: « Cinémagazine », Paris. Pascal, luglio 1930.

GEHRTS, M.

A Camera Actress in the Wilds of Togoland. Seeley Service, 1915.

GEORG, Manfred

Marlene Dietrich. Eine Eroberung der Welt in sechs Monaten. Wien, Ralph H. Höger, 1931, pp. 24, ill. 45. (Künstler und Filme, Bd. 2).

GERALD, Jim

Du Far-West au cinéma. Paris, Editions Jacques Melot, 1945, pp. 214, ill. 26.

GHERASIMOV & TURKIN & KUSMINA & NIKITIN

Lizo Sovetskoe kinoaktera. (Lista di attori cinematografici sovietici). Moskva, Goskinoisdat, 1935.

GIANI, Renato

Carminati, il capitano della Duse. in: « Cinema » v. s., Roma. VIII, 158, 159, 160, 161. 25 gennaio 1943-10 marzo 1943.

GIOVANNETTI, Adriano

Figure mute. Torino, Quartara Editore.

GOETZOVA, Joza

Profily Ceskych' hercu. (Profili di attori céchi). Praha.

GOLSTEIN, L.

Paul Wegener. Könisberg, Gräfe u. Unzer, 1928, pp. 4.

GREGOR, Joseph

Meister deutscher Schauspielkunst. - Krauss, Klöpfer, Jannings, George. Bremen, Carl Schünemann, 1939, pp. 80, ill. 47.

GUERRASIO, Guido

Il cinema, la carne e il diavolo. Milano, Museo del Cinema (1950), pp. 94, ill., 8°.

GUTH, Paul

Michel Simon. Paris, Calmann-Levy, 1952. Collection Masques et Visages.

HAIN, Paul (Paul Timpe)

Lee Parry. Die tollkühne Abenteuerin. Leipzig, Luna Bücher Vlg., 1924, pp. 128.

Harold Lloyd. « Er! » Der Welt amüsantester Taugenichts. Leipzig, Luna Bücher Vlg., 1924, pp. 64.

HAMANN, Edith

Lilian Harvey. Ein Leben für den Film. Berlin, Hermann Wendt, 1937, pp. 47.

HANZLIK, V. & SMRZ, Karel

Potréty prednich ceskych filmovych umelkyn a umelcu. (Ritratti di attori e di attrici céchi di primo piano). Praha, 1922, pp. 49, 8°.

HART, William Surrey

Told Under a White Oak; by Bill Hart's Pinto pony; edited by his master; with illustrations by James Montgomery Flagg. New York, Houghton Mifflin, 1922, pp. 51, ill.

My Life East and West. New York, Houghton Mifflin, 1929, pp. 351, ill.

HEAD, June

Star Gazing. London, Peter Davies, 1931, pp. 173.

HELLWIG, L. W.

Olga Tschekowa. Die Karriere einer Schauspielerin. Berlin, A.G.V. - Vlg. Richard Pape, 1939, pp. 39.

Carola Höhn. Der Weg einer Künstlerin. Berlin, A.G.V. - Vlg. Richard Pape, 1939, pp. 40.

HENDING, Arnold

Valdemar Psilander. Köbenhavn, Forlaget Urania, 1942, pp. 198, 8°.

Olaf Fönss. Kobenhavn, Forlaget Urania, 1943, pp. 232, 8°.

HENIE, Sonja

Mitt livs eventyr. (L'avventura della mia vita). Oslo, Gyldendal, 1938, pp. 94.

Wings on my feet. New York, Prentice-Hall, 1940, pp. 177.

HERBERT, Joseph

Stars of the Screen. London, J. S. Ross.

(HERMAN, Hal C.) a cura di

How I Broke into the Movies. (Signed stories by sixty screen stars). Hollywood, The Author, 1921, pp. 127, ill. Hollywood, The Author, 1930, pp. 127, ill. (2ª ed. riv.). Prefazione di D. W. Griffith.

HESSEL, Franz

Marlene Dietrich. Berlin, Kindt u. Bucher, 1931, pp. XII/12, ill. 40.

HOLBERG, Gustav

Waldemar Psilander. Berlin, LBB, 1917, pp. 78.

Henny Porten: eine Biographie unserer beliebten Film Künstlerin. Berlin, LBB, 1920, pp. X/87.

HOLENIA, Alexander Lernet & SCHUNEMANN, Carl

Greta Garbo: ein Wunder in Bildern. (Vedi Schunemann)

HOLL, Werner

Das Buch von Magda Schneider. Berlin, H. Wendt, 1927, pp. 56.

Das Buch von Adolf Wohlbrück.
Berlin, H. Wendt, 1935, pp. 52. (2ª ed.: 1936).
Gustav Fröhlich. Künstler und Mensch.
Berlin, H. Wendt, 1936, pp. 48.
Robert Taylor. Stern aus Hollywood.
Berlin, H. Wendt, 1939, pp. 46.

HORCH, Franz

Paula Wessely. Weg einer Wienerin.
Wien, Wilhelm Frick, 1937, pp. 97, ill. 106.

HOWARD, Douglas

Pola Negri. Von Bromberg bis Hollywood. (Dt Bearbeitung von Hans Lefebre).
Wien, Mein Film Verlag, 1928, pp. 85.

HUGUES, Elinor

Famous Stars of Filmdom (Women).
Boston, L. C. Page & Co., 1931, pp. 341.
Famous Stars of Filmdom (Men). Illustrated from autographed photographies.
Boston, L. C. Page & Co., 1932, pp. 342.

(JONES, Charles Reed) a cura di

Breaking into the Movies.
New York, Unicorn Press, 1927, pp. 194.
Contiene scritti di: Edwin Carewe, Allan Dwan, Ernest Hallor, William Le Baron, Herbert Hartwell Van Loan, Frank Capra, Louise Fazenda, Harry Langdon, Ken Maynard, Robert Donahue.

IBACH, Alfred

Die Wessely.
Wien, 1943, pp. 78, ill. 129.

IHERING, Herbert

Von Joseph Kainz bis Paula Wessely, Schauspieler von Gestern und Heute.
Berlin, Leipzig, Heidelberg, 1942, pp. 248, ill. 16.
Emil Jannings, Baumeister seines Lebens und seiner Filme.
Heidelberg, 1942, ill. 75.

Käthe Dorsch.
München, 1944, ill.

KAFKA, Hans

Hans Albers. Das Märchen einer Karriere.
Wien, Ralph A. Höger, 1931, pp. 56, ill. 35.

KAHLBERG, K. (von)

Hansi Knoteck, eine deutsche Filmschauspielerin.
Berlin, H. Wendt, 1936, pp. 38.

KASTNER, Bruno

Von mir über mich.
Berlin, Mörlin, 1921, pp. 16.

KEMP, Robert

Edvige Feuillière.
Paris, Calmann-Levy, 1952. (Collection Masque et Visages).

KOWA, Viktor (de)

Allerlei mit Pinsel und Blei. Ernste und heitere Skizzen.
Berlin, 1941, pp. 77, ill.

KUHN, Richard

Greta Garbo. Der Weg einer Frau und Künstlerin.
Dresden, Erich Reissner, 1935, pp. 222, ill. 31.

KURTZ, Rudolf

Emil Jannings.
Berlin, 1942, pp. 42, ill.

KUSMINA & NIKITIN & GHERASIMOV & TURKIN

Lizo Sovetskoe kinoaktera. (Vedi: Gherasimov).

LAING, E. E.

Greta Garbo: The story of a specialist.
Gifford, 1946.

LAMBERT, Gavin

Portrait of an actress: Bette Davis.
in: « Sight and Sound », London. vol. 21, 1, agosto-settembre 1951.

LANCHESTER, Elsa

Charles Laughton and I. A personal and dramatic biography of the actor, by his wife.
New York, Harcourt Brace, 1938, pp. 269, ill.

LANGE-KOSAK, Margarete & MARTINI, Wolfgang

Paul Wegener.
München, C. J. C. Andersen, 1928, pp. 9, ill. 20.

Emil Jannings.
München, C. J. C. Andersen, 1928, pp. 9, ill. 20.

LANGSTED, Adolf

Asta Nielsen.
Köbenhavn, Nyt Nordisk Forlag, 1918, pp. 48, 8°.

LASERRE, Jean

La vie brulante de Marlene Dietrich.
Paris, Nouvelle Librairie Française, 1931.

Marlene Dietrichs levnads saga. (La saga della vita di Marlene Dietrich).
Stockholm, 1932.

LEFEBRE, Hans

Colleen Moore.
Wien, Bettaners Filmrevue, pp. 79.

LEFEVRE, René

Le film de ma vie.
Paris, NRF, Gallimard, 1937, pp. 210.

LEIP, Hans

Max und Anny. Romantischer Bericht vom Aufstieg zweizer sterne.
Hamburg, Broschek, 1935, pp. 209.

LIDO, Serge

Cinéma indiscret. Preface de Marcel Achard.
Paris, Noir et Blanc, 1948, pp. 168, ill.

LLOYD, Harold

Mein letztes Buch. Meinen Freunden in Europa gewidmet. (Dt. Bearbeitung von H. Fraenkel und H. Lefèbre).
Wien, Mein Film-Verlag, 1928, pp. 126.

LOMEYER, Walter Gootfried

Das Otto Gebühr-Buch.
Berlin, Aug. Scherl, 1927, pp. 102.

Victor de Kowa. Die Geschichte eines Aufstiegs.
Berlin, H. Wendt, 1936, pp. 47.

LONG DISTANCES SHOTS AT THE STARS: Being verses on some famous film stars

Hatchard, 1939, pp. 24, ill.

LYDOR, Waldemar

Lissi Arna.
Berlin, Dt. Filmwoche, 1929, pp. 32. (Stars, von denen man spricht, 1).

MAC BRIDE, M. Margaret

Clark Gable.
New York, Star Library, 1932.
Constance Bennett.
New York, Star Library, 1932.
Greta Garbo.
New York, Star Library, 1932.
Robert Montgomery
New York, Star Library, 1932.

MAGNUS, Erwin

Asta Nielsen.
Berlin, C. Sabo, pp. 16.

MAKIN, William J.

Greta Garbo. Private Lives of the Film Stars N. 1.
London, C. Arthur Pearson, 1935, pp. 42, ill.

MALKOWSKY, Emil Fer

Ressel Orla.
Berlin, Geschäftstelle d. Verbandes Deutschen Filmautoren, pp. 46.

(MARA)

Das Lya Mara Buch.
Wien, Mein Film-Verlag, 1928, pp. 137.

MARTINI, Irmgard

Harry Liedtke.
München, Kurt Andersen, 1928, pp. 9, ill. 20.

MARTINI, Wolfgang & LANGE-KOSAK, Margarete

Paul Wegener.

Emil Janning.

(vedi: Lange-Kosak, Margarete & Martini, Wolfgang).

MASTER, Leslie

Myrna Loy.
London, Pearson.

MAUGE, R. André

Garbo.
in: « La Revue du Cinema », Paris, 12, luglio 1930.

Gloria Swanson ou la joueuse.
in: « La Revue du Cinéma », Paris. 21, aprile 1931.

Marlene Dietrich.
in: « La Revue du Cinéma », Paris. 27, settembre 1931.

MC LAGLEN, Victor

Express to Hollywood.
London, Jarrolds, 1934, pp. 287, ill.

MIDA, Massimo

Emil Jannings.
in: « Bianco e Nero », Roma. XI, 3, marzo 1950.

MIRANDA, Isa

Isa Miranda si racconta.
in: « Film d'Oggi », Milano. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25. 23 marzo 1946-22 giugno 1946.

MITRY, Jean

Emil Jannings.
Paris, Ed. Pascal, 1927.

MONAGHAN, Ino

James Mason.
World Films Publications, 1947.

MUHR, Alfred

Die Welt des Schauspielers Werner Krauss. Bekentniss und Erlbnisse.
Berlin, Brunnenverlag, 1927, pp. 98, ill. 30.

Gustav Gründgens, aus dem Tagewerk des Schauspielers.
Hamburg, 1943, ill. 118.

MUNKEPUNKE (Alfred Richard Meyer)

1000% *Jannings. Geleitw.: Emil Jannings.*
Hamburg, Prismenverlag, 1930, pp. 188.

MUNGENAST, Ernst Moritz

Asta Nielsen.
Stuttgart, W. Hädicke, 1928, pp. 157.

NEGRI, Pola

La vie et le rêve du cinéma.
Paris, Albin Michel, pp. 128.

NIELSEN, Asta

Den tiende Muse. Vejen til Filmen. (La decima Musa. Il cammino che conduce al film).
Köbenhavn, Gyldendal, 1945, pp. 133, 8°. (1° vol.).

Den tiende Muse. Filmen. (La decima Musa. Il film).
Köbenhavn, Gyldendal, 1945, pp. 210, ill., 8°. (2° vol.).

NIELSEN, Kay P.

Dagens Mand: Mickey Rooney. (L'uomo del giorno: Mickey Rooney).
Poul Branners Forlag, ill., 8°.

NIKITIN & GHERASIMOV & TURKIN & KUSMINA

Lizo Soveskoe knoaktera. (Vedi: Gherasimov).

NOBLE, Peter

Hollywood Screen Stars.
London, 1946.

Bette Davis: A Biography.
London, Kelton Robinson, 1948, pp. 224, ill. 35.

O, BRIEN, P. J.—

Will Rogers: Ambassador of Good Will, Prince of with and wisdom.
Philadelphia, John C. Winston Co., 1935.

OLIVIER, Paul

Raimu, ou la vie de César: Souvenirs sur l'illustre comédien.
Paris, Fournier-Valdes, 1947.

OLSEN, Ole

Filmens Eventyr og mit eget. (La storia del film e la mia).
Köbenhavn, Jespersen og Pios Forlag, 1940, pp. 226, ill., 8°.

PAINE, Albert Bigelow

Life and Lillian Gish.
New York, Mac Millan Co., 1932, pp. 303, ill.

PALMBORG, Rilla Page

The Private Life of Greta Garbo.
Garden City (N. Y.), Doubleday Doran, 1931, pp. 282, ill.

PALLENBERG, R.

Das Privatleben der Greta Garbo.
1932.

PETERSON, Roger C.

Valentino the Unforgotten.
Los Angeles, Wetrel, 1937, pp. 256, ill.

PHOTOPLAY ARTS PORTFOLIOS OF MOVING-PICTURE STARS WITH BIOGRAPHIES AND AUTOGRAPHS

New York, Photoplay Arts Co., 1914, pp. 20, ill. (4 vol.).

PORGES, Friedrich

Das Harry Liedtke - Buch.
Wien, Mein Film-Verlag, 1928, pp. 126.

PORTEN, Henny

Wie ich wurde.
Berlin, Volkskraftervlg., 1919, pp. 69.

Vom « Kintopp » zum Tonfilm. Ein Stück miterlebter Filmgeschichte.
Dresden, Reissner, 1932, pp. 124.

(PSILANDER)

Psilander - Mindehefte. (Fascicolo Commemorativo).
1917, pp. 32, ill., 4°.
(Contiene scritti vari di differenti autori).

QUELL, Angus

William Powell.
London, Pearson.

RABAGLIATI, Alberto

Quattro anni fra le "stelle". Aneddoti e impressioni.
Milano, Bolla, 1932.

RAMBOVA, Natacha

Rudy: An Intimate Portrait of Rudolph Valentino by His Wife.
London, Hutchinson and Co., 1926, pp. 256, ill.

RAMIN, Robert

Gustav Gründgens.
Berlin, Scherl, 1933, pp. 24.
(Illustrierte Filmbücher, 13).

Brigitte Helm. Geschichte einer glückhaften Karriere.
Berlin, Scherl, 1933, pp. 24.
(Illustrierte Filmbücher, 15).

RAMOND, Edouard

La vie amoureuse de Rudolph Valentino.
Paris, Baudinière, 1926, pp. 250, ill. 15, 16°.

La vita amorosa di Rodolfo Valentino. Trad. di Enrico Piceni.
Milano, Mondadori, 1926, pp. 280, ill. 15.

RAPPART, Hugo

Paul Richter, der Mensch und Künstler.
Berlin, 1926, pp. 94.
Ramon Novarro. Ein Lebensroman.
Wien, Mein Film-Verlag, 1928, pp. 95.

REGENT, Roger

Raimu.
Paris, Chavagne, 1951. (Collection « Le cinéma en marche »).

RESNEVIC SIGNORELLI, Olga

Eleonora Duse e il cinema.
in: « Bianco e Nero », Roma. X, 5, maggio 1949.

RICHTER, Hans

Was mancher wissen möchten. Lotte Neumann.
Berlin, H. H. Richter, 1919, pp. 26.

RIDEOUT, Eric. H.

The American Film.
London, Mitre Presse, 1937, pp. 163, 8°.

ROGERS, Betty

Will Rogers, His Wife's Story.
Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1941.

ROSS, J. S.

Stars of the Screen.
London, Joseph, 1934, pp. 1034.

RUTTE, Miroslav & STECH, Josef

Filmové herectvi. (Attori del cinema).
Praha, Knihovna Filmového Kuryru, 1944, pp. 112, 8°.

SANDROCK, Adele

Mein Leben. Ergänzt und herausgegeben von Wilhelmine Sandrock. Mit einem Vorworth von Prof. Gregor.
Berlin, Blanvale, 1940, pp. 274, ill.

SCHENSTROM, Carl

Fyrtaarnet fortaeller (Fyrtaarnet racconta).
Köbenhavn, H. Hagerup, 1943, pp. 154, ill.

SCHLAMP, Hans Joachim

Brigitte Horney.
Berlin, Robert Mölich, 1939, pp. 48.
(Künstler Biographien Bd 1).

Willy Birgel.
Berlin, Robert Mölich, 1939, pp. 48.
(Künstler Biographien Bd 2).

Lida Baarova.
Berlin, Robert Mölich, 1939, pp. 48, ill.
(Künstler Biographien Bd 3).

Hans Söhnker.
Berlin, Robert Mölich, 1939, pp. 48.
(Künstler Biographien Bd 4).

Die Partner der Greta Garbo.
Berlin, Robert Mölich, 1939, pp. 48.
(Künstler Biographien Bd 5).

Hans Albers.
Berlin, Robert Mölich, 1939, pp. 48, ill.
(Künstler Biographien Bd 6).

Käte von Nagy.
Berlin, Robert Mölich, 1939, pp. 48.
(Künstler Biographien Bd 7).

Albrecht Schoenhals.
Berlin, Robert Mölich, 1939, pp. 48.
(Künstler Biographien Bd 8).

Victor de Kowa.
Berlin, Robert Mölich, 1939, pp. 48.
(Künstler Biographien Bd 9).

Karl Ludwig Diehl.
Berlin, Robert Mölich, 1939, pp. 48.
(Künstler Biographien Bd 10).

SCHMID, Else

Plaudereien über Gunnar Tolnaes.
Berlin, Filmkunstvlg,. pp. 70.

SCHUNEMAMM, Carl & HOLENIA, Al. L.

Greta Garbo: ein wunder in bildern. Mit einleitenden worten von A. L. Holenia.
Berlin, Ralph A. Höglr Vgl., 193S pp. 9, ill. 129.

SCYBERG, Robert

Billeder paa Vaeggen. (Figure sui muri).
Köbenhavn, Ny Nordisk Forlag, 1941, pp. 243, ill., 8°.

SERRADIFALCO, L.

Die Liebesabenteuer des Rudolf Valentino.
Berlin, Rossvlg., 1927, pp. 113.

SHIPP, Cameron

We Barrymores. Lionel Barrymore Told.
London, Peter Davies, 1951.

SMRZ, Karel & HANZLIK, V.

Potréty prednich ceskych fiilmvych umelkyn e umelcu. (Ritratti di attori e di attrici céchi di primo piano).
Praha, 1922, pp. 49, 8°.

STECH, Joseph & RUTTE, Miroslav

Filmové herectvi.
(vedi: Rutte, M.).

STEEN, Hans

Rudi Godden. Ein Lebensbild nach eigenhändigen Aufzeichnungen des Künstlers, seiner Eltern und seiner Freunde.
Berlin, 1941, pp. 144, ill.

STENBOCK, Nils Graf.

Filmstars in Karikatur und Anekdote. Zeichnungen von Stenbock.
Anekdoten gesammelt und neu erzählt von Fr. O. Genzel. Vorwort von Staats schauspieler Wiktor de Kowa.
Berlin, 1941, pp. 173.

STENZEL Albert. F.

Vom Kintopp zur Filmkunst. Menschen, die Filmgeschichte machten. (U. a. Jannings, Nielsen, Wegener).
Berlin, Hermann Wendt, 1935, pp. 48, ill., 16°.

TALMADGE, Margaret L. (Mrs.)

The Talmadge Sisters: Norma, Constance and Natalie; An intimate story of the world's most famous screen family. With and introduction by Ellis Parker Butler.
Philadelphia, J. B. Lippincott, 1924, pp. 254, ill.

TALMEY, Allene

Doug and Mary and Others. With woodcut portraits by Bernard Zadig.
New York, Masy-Masius, 1927, pp. 181, ill.

TAYLOR, Robert Lewis

W. C. Fields: His Follies and Fortunes.
New York, Doubleday Doran and Co., 1949.

THOMSON, Niels Th.

Olaf Fönss (1° *settembre* 1903-1° *settembre* 1928).
Köbenhavn, B. Nielsen Junrs Forlag, 1928, pp. 42, 4°.

TIMPE, Paul

Lee Parry. Harold Lloyd (vedi Hain Paul).

TURKIN & KUSMINA & NIKITIN & GHERASIMOV

Lizo Sovetskoe kinoakeera. (vedi: Gherasimov).

ULLMAN, S. George

Valentino as I Knew Him. (With an introduction by O. O. Mc Intyre).
New York, Macy-Masius, 1926, pp. 218, ill.
London, Pearson, 1927.

URAZOV, Ismail

Asta Nielsen.
Moskva, Kinopechat, 1926, pp. 16, ill.

URGISS, J.

Mia May.
Berlin, Illustrierte Filmwoche, pp. 13. Kinolieblienge Heft 3).

VAISFELD, J.

Nikolai Cherkasov.
in: « Cultura Sowietica », Mexico, 52, febbraio 1949.

VALENTINO, Rudolph

Day Dreams.
New York, Macfadden Publ., 1923, pp. 143, ill.

How You Can Keep Fit.
New York, Macfadden Publ., 1923, pp. 76, ill.

My Private Diary.
Chicago, Occult Publ. Co., 1929, pp. 314.

VELTMAN, S.

Nikolai Shanghelaia.
Moskva, Goskinoisdat, 1939.

VERDONE, Mario

Polidor, l'ultimo dei Guillaume.
in: « Bianco e Nero », Roma. XIII, 3, marzo 1952.

VIANY, Alex

W. C. Fields: "odiatore" di professione.
in: « Bianco e Nero », Roma, XIII, 3, marzo 1952.

VINCENT, Carl

Greta Garbo.
in: « Bianco e Nero », Roma. XI, 7, luglio 1950.
in: Queval, Jacobs, Vincent: « Carné-Vidor-Garbo; tre profili critici ». (Vedi in Cap. II B).

VOLZ, Robert

Karl Ludwig Diehl. Der Weg eines Schauspielers.
Berlin, Hermann Wendt, 1935, pp. 51.

Hans Söhnker. Zwischen Bühne und Film.
Berlin, Hermann Wendt, 1936, pp. 47.

Clark Gable. Eine amerikanische Filmlaufbahn.
Berlin, Hermann Wendt, 1937, pp. 48.

Jutte Freybe. Ein Mädchen setzt sich durch.
Berlin, Hermann Wendt, 1938, pp. 46, ill.

Shirley Temple. Ein Kind geht zum Film.
Berlin, Hermann Wendt, 1939, pp. 46.

Greta Garbo. Dichtung und Wahrheit.
Berlin, Hermann Wendt, pp. 48.

WAMBERG, Helge

Valdemar Psilander.
Köbenhavn, Nyt Nordisk Forlag, 1917, pp. 48, ill., 8°.

WEINSCHENCK, Harry E.

Wir von Bühne und Film.
Berlin, Verlag der Filmwoohe, 1939, pp. 384, ill. 60.

Künstler Plaudern.
Berlin, 1940, pp. 336, ill.

WEISS, Emil

My Studio Sketchbook; Introducing 36 famous stars of the British screen.
Marsland Publications, 1948.

WERNER, Ilse

Ich über mich. Mit Beiträgen von Grete Weiser, Johannes Riemann, Günther Schwenn.
Berlin, 1943, pp. 55, ill.

WHITE, Pearl

Just Me. A queen of the silent movie thrillers tells her life-history.
New York, George H. Doran Co., 1919, pp. 180, ill.

WILD, Roland

Greta Garbo.
London, Rich and Cowan, 1933, pp. 128.

Ronald Colman.
London, Rich and Cowan, 1933, pp. 127.

WILLIAMS, R. Ewart

Clark Gable.
London, C. A. Pearson, 1934, pp. 42, ill.

Robert Montgomery.
London, C. A. Pearson, 1934, pp. 42, ill.

WILSON, Dixie

Little Hollywood Stars.
Akron, O., Saalfield Publ. Co., 1935, pp. 157, ill.

WITTELSHOFER,

Liane Haid. Werdegang einer Künstlerin.
Berlin, August Scherl, 1933, pp. 24.

WOOD, Leslie

Life Stories of the Stars.
London, Burke, 1946.

ZELDOVICH, G.

Liubov Orlova.
Moskva, Goskinoisdat, 1939, pp. 32.

ZIERSCH, Walter

Gustav Waldau. Ein Künstlerleben unserer Zeit.
München, Wien, Leipzig, Zinnenverlag, 1942.

Capitolo III

L'estetica - La critica

A) - TRATTATI E SAGGI DI ESTETICA

I libri ed i saggi elencati nella presente sezione trattano:

i principi teorici dell'espressione e del linguaggio specifici del film;

il problema generale della validità e dell'originalità del film ed i suoi rapporti con le altre arti;

la grammatica e la drammaturgia dell'opera cinematografica. Tuttavia le opere che trattano della tecnica della sceneggiatura in modo prevalentemente pratico (ad esempio i numerosi libri di lingua inglese sui metodi per scrivere uno scenario) si troveranno invece nel Capitolo IV, B.

Inoltre sono qui riportate le opere dedicate all'esame critico delle teoriche filmiche e al problema del loro inserimento nell'estetica generale;

all'opera e alla figura dei teorici del cinema.

L'opera di alcuni teorici più importanti, quali Eisenstein, Pudovkin ed altri, è, salvo qualche articolo che ha evidentemente un posto a sé, riportata integralmente; anche se talvolta alcuni loro scritti esulano dal campo della pura estetica del cinema, tuttavia contribuiscono a meglio precisare il pensiero degli autori e a dare un quadro completo delle loro concezioni del cinema.

ADLER, Mortimer J.

Art and Prudence, a study in practical philosophy.
New York, Toronto, Longmans Green and Co., 1937, pp. 686.

ALEKSANDROV, G. V.

(I principi della commedia cinematografica sovietica).
in: « Iskusstvo Kino », Moskva, 5, settembre-ottorbe 1949.

ALEKSANDROV, G. & PUDOVKIN, V. & EISENSTEIN, S. M.

Saiavka. (Dichiarazione sul sonoro). (Vedi (anche per le traduzioni): Pudovkin, V. & Eisenstein, S. M. & Aleksandrov, G.).

ALLESCH, Gustav Johannes

Die ästhetische Erscheinungweise der Farben.
Berlin, Jul. Springer, 1925, pp. 157.

ANDREJEVSKIJ, A.

Metodologie zvukového filmu. (Metodologia del film sonoro).
Praha, Leva Fronta, pp. 31, 8°.

ANGOTTI, Rosario

Osservazioni sul cinema.
Roma, Cinestudio A.B.C., 1931, pp. 98, 2ª ed.: Roma, A.B.C., 1951.

ARAI, Alberto T.

Voluntad cinematografica; ensayo para una estetica del cine.
Mexico, Editorial « Cultura », 1937, pp. 105.

ARISTARCO, Guido

Teoria di Pudovchin.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 5, luglio 1948.

Teoria di Rotha.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 3, marzo 1949.

Béla Balàzs.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 6, giugno 1949.

Teoria di Eisenstein.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 1, gennaio 1950.

Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica.

in : « Cinema » n. s., Milano, III, 48, 15 ottobre 1950.

Lo scenario base del film e nuovo « genere » letterario.
in : « Cinema » n. s., Milano, IV, 65, 1 luglio 1951.

Storia delle teoriche del film.
(Vedi in Cap. II, A).

(ARISTARCO, Guido) a cura di

L'arte del film.
(Vedi in Cap. IX).

ARNHEIM, Rudolf

Film als Kunst.
Berlin, E. Rowohlt, 1932, pp. 344, 8°.

Film. Translated from the German by L. M. Sieveking and I. F. D. Morrow. Preface by Paul Rotha.
London, Faber and Faber, 1933, pp. 306, 8°.

Il film come opera d'arte (estratti).
in : « Bianco e Nero », Roma, II, 4, aprile 1938.

Soggettista e direttore artistico.
in : « L'Italia Letteraria », Roma, 15 maggio 1932.

Contrappunto sonoro.
in : « La Stampa », Torino, 20 giugno 1933.

A proposito del cinema a colori. —
in : « Cinema », v. s., Roma, I, 2, 25 luglio 1936.

Psicologia del gag.
in : « Cinema » v. s., Roma, I, 10, 25 novembre 1936.

Le leggi del colore.
in : « Cinema », v. s., Roma, II, 29, 10 settembre 1937.

Paesaggio ispiratore.
in : « Cinema », v. s., Roma, II, 32, 25 ottobre 1937.

Nuovo Laocoonte.
in : « Bianco e Nero », Roma, II, 8, agosto 1938.

L'attore e le stampelle.
in : « Bianco e Nero », Roma, III, 3, marzo 1939.

The Gestalt Psychology of Expression.
in : « Psychological Review », vol. 56, 1949.

Cinema e psicologia.
in : « Cinema », n. s., Milano, II, 23, 30 settembre 1949.

ASSUNTO, Rosario

Problematica delle immagini.
in : « Bianco e Nero », Roma, X, 7, luglio 1949.

AUTORI VARI

Na putiakh iskusstva. (Sulle vie dell'arte).
Moskva, Isdanie Proletkulta, 1925.

AYALA, Francisco

Indagacion del cinema.
Madrid, 1929.

AYFRE, Amédée

Cinema e realtà. Trad. di G. Drudi.
in : « Bianco e Nero », Roma, XIII, 1, gennaio 1952.

BAB, Julius

Film und Kunst.
in : « Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft» XIX, 1925.

BALAZS, Béla

Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films.
Wien, Dt-Oesterr. Verlag, 1924, pp. 167.

Der sichtbare Mensch: Eine Film-Dramaturgie.
Halle, Knapp, 1926, pp. 167, 8°.

Kultura Kino.
Moskva, 1935.

Filmska Kultura.
Beograd, Filmska Biblioteka, 1948.

Der Geist des Films.
Halle, W. Knapp, 1930, pp. 217, 8°.

Duk Filma. (Lo spirito del film). Trad. (dal tedesco) di N. Friedland.
Moskva, 1935.

Lo spirito del film. Trad. di Umberto Barbaro.
in : « Bianco e Nero », Roma IV, 2, febbraio 1940.

Lo spirito del film.
in : « L'Italiano », Roma, Bologna, VIII, 17, 18, gennaio, febbraio 1933.

The Future of the Film.
in : « Living Age », Boston, 1930.

Movies for the Middle Class.
in: « Living Age », Boston, 1930.

Le forbici poetiche.
in: « Occidente », 9, 1934.

La camera creativa.
in: « Bianco e Nero », Roma, II, 2-3, febbraio-marzo 1938.

Il film a colori.
in: « Bianco e Nero », Roma, III, 2, febbraio 1939.

Film a colori.
in: « Pagine scelte sul cinema » (edito da: « I Quaderni dell'Illustrazione del Medico », Milano, 42, 1940).

Tipo e fisionomia.
in: « Bianco e Nero », Roma, V, 1, gennaio 1941.

Sulla sostanza del film.
in: « Invito alle immagini » (« Pattuglia », Forlì, 1943).

Iskusstvo kino. (L'arte del cinema).
Moskva, Goskinoisdat, 1945, pp. 201.

Filmska Umetnost. (L'arte del cinema).
Beograd, Filmska Biblioteka, 1947.

Filmesztétikai gondolatok: (Pensieri sull'estetica cinematografica).

Budapest, Ed. Filmtudomanyi Intézet, Rakoczi ut 51, 1948, pp. 48.

Realtà o verità.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 1, marzo 1948.

BANDINI, Baldo & VIAZZI, Glauco

Ragionamenti sulla scenografia.
Milano, Poligono, 1945, pp. 104, ill. 81, 8°.

BARBARO, Umberto

Il montaggio.
in: « Quadrivio », Roma, 1934.

Problemi del cinematografo in: « Quadrivio », Roma, 1934.

Film e fonofilm.
in: « L'Italia Letteraria », Roma, 20 aprile 1935.

L'attore cinematografico.
in: « Quadrivio », Roma, 23 agosto 1936.

Natura del cinema.
in: « Lo Schermo », Roma, dicembre 1936.

L'attore cinematografico.
in: « Bianco e Nero », Roma, I, 5, maggio 1937.

L'attore creatore.
in: « Bianco e Nero », Roma, II, 2-3, febbraio-marzo 1938.

Film: soggetto e sceneggiatura.
Roma, Edizioni di « Bianco e Nero », 1939, pp. 175, ill.

Soggetto e sceneggiatura.
Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1947, pp. 150.

Il problema estetico del film.
in: « Bianco e Nero », Roma, III, 5, maggio 1939.

Soggetto e scenegigatura.
in: « Bianco e Nero », Roma, III, 7, luglio 1939.

Il problema della prosa cinematografica.
in: « Bianco e Nero », Roma, VI, 8, agosto 1942.

Ancora della terza fase ovverosia dell'arte del film.
in: « Bianco e Nero » n. s., Roma, I, 1, ottobre 1947.

Discussione su Eisenstein.
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 6, giugno 1951.

BARJAVEL, René

Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma.
Paris, Denoël, 1944, pp. 112, 16°.
Bruxelles, Editions de l'Onyx, 1947, pp. 111, 16ª.

Film bez hranic. (Cinéma total).
Praha, Cescoslovenké Filmové Nakladatelstvi, 1946, pp. 113, 8°.

BARNES, Walter

The Photoplay as Literary Art.
Newark, Educational and Recreational Guides, 1936, pp. 57.

BEHNE, Adolf

Film und Kunst.
in: « Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft », XIX, 1925.

BEHR, H.

Kunst- und Film.
München, 1942, pp. 41.

BELLONCI, Goffredo

Estetica del cinematografo.
in: « Apollon », Roma, aprile 1916.

BENOIT-LEVY, Jean

Les grandes missions du cinéma.
Montréal, Parizeau, 1945, pp. 348, ill.

The Art of Motion Picture. (Translated by Theodore R. Jaeckel).
New York, Coward Mc Cann, 1946, pp. 263.

BERACHA, Sammy

Le mirage du cinéma: introduction à une esthètique et à une sociologie du septiéme art. (Vedi in Cap. I).

BERTHOMIEU, André

Essai de grammaire cinématographique.
Paris, Nouvelle Editions, 1946, pp. 84, 16o.

BERTI, Vittorio Guerrino

La cinematografia. (Il suo problema estetico).
Roma, Novografia, 1947, pp. 80.

BETTS, Ernest

Heraclitus; or the Future of Films.
New York, E. P. Dutton and Co., 1928, pp. 96.
London, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., 1928.

BEYER, Nils

Teater och film. (Teatro e film).
Stockholm, 1944, pp. 177.

BEYFUSS, Edgar

Grundzüge einer Dramaturgie des Films.
Berlin, Zentral Verlag, 1925.

BLISKHIN, P. A.

Dramaturgia kino.
Moskva, Tzedram, 1934, pp. 254.
Contiene scritti di: Katerine Vinogradskaia, S. A. Yermolinsky, Nik Pogodin, Skgtev.

BOR, Vladimir

O filmové hudebnosti. (La musica cinematografica).
Praha, Ceskoslovenké Filmové Nakladatelstvi, 1946, pp. 103.

BOUQUET, Jean Louis & FESCOURT, Henri

L'idée et l'écran. (Opinions sur le cinéma).
Paris, G. Harberschill et Q. Sergent, 1925, 2 fascicoli, pp. 35 e 36, 16o.

BRAGAGLIA, Anton Giulio

Fotodinamica futurista.
Roma, Nalato, 1911.

Il film sonoro. Nuovi orizzonti della cinematografia.
Milano, Corbaccio, 1929.

La fotografia del movimento.
in: « L'Italia Letteraria », Roma, 30 giugno 1934.

BROUSIL, A. M.

Film a narodnost. (Il cinema e la nazione).
Praha, Petr, 1940, pp. 30, 8o.
Praha, Ceskoslovenské Filmové Nakladatelstvi, 1946, pp. 57, 8o.

Problematika nametu ve filmu. (I problemi del cinema).
Praha, Petr, 1942, pp. 28, 8o.
Praha, Ceskoslovenské Filmové Nakladatelstvi, 1946, pp. 58, 8o.

CALENDOLI, Giovanni

Linguaggio ed espressione nella storia del film.
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 10, ottobre 1951.

CANUDO, Ricciotto

L'usine aux images. Préface de Fernand Divoire.
Paris, Edition Chiron, 1927, pp. 172.
Genève, Office Central d'Edition, id.

L'estetica della settima arte.
in: « Problemi del film » (fascicolo speciale di « Bianco e Nero », Roma, III, 2, febbraio 1939).

Cinema e teatro.
in: « Pagine scelte sul cinema », a cura di Emilio Ceretti.
(edito da: « I Quaderni dell'Illustrazione del Medico », Milano, 42, 1940).

CARNELUTTI, Francesco

Cinematografo e rappresentazione.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 11, novembre 1949.

CAVALCANTI, Alberto

L'étude du cinéma en tant que moyen d'expression.
in: « Bianco e Nero », Roma, II, 1, gennaio 1938.

CESSI, Riccardo

I linguaggi del film.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 8, agosto 1949.

CHIARINI, Luigi

Cinematografo. Pref. di Giovanni Gentile.
Roma, Ed. Cremonese, 1935, pp. 122, 16o (ill. di N. C. Corazza).

Il film come traduzione.
in: « Lo Schermo », Roma, 1, 2, settembre 1935.

Intraducibilità del film.
in: « Lo Schermo », Roma, agosto 1936.

Il film è un'arte, il cinema è un'industria.
in: « Bianco e Nero », Roma, II, 7, luglio 1938.

Cenni sull'estetica del sonoro.
in: « La registrazione del suono » di Libero Innamorati e Paolo Uccello, Roma, Edizioni di « Bianco e Nero », 1939.

La musica nel film.
in: « Bianco e Nero », Roma, III, 6, giugno 1939.

Il film come forma assoluta.
in: « Primato », Roma, 15 ottobre 1940.

Cinque capitoli sul film.
Roma, Edizioni Italiane, 1941, pp. 146, ill. 31.

Soggetto e film.
in: « Quadrivio », Roma, 23 agosto 1942.

La regia.
in: « Enciclopedia del cinema », Roma, Ediz. Palatina, 1946, pp. 112.

Il film nei problemi dell'arte.
Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1949, pp. 196, 8o.

Secondo comandamento.
in: « L'eco del cinema e dello spettacolo », Roma, III, 16, 15 gennaio 1952.

CINTIOLI, Giuseppe

Per una lettura del film.
in: « Cineclub », Reggio Calabria, 10-11, gennaio-febbraio 1952.

Di alcune ragioni del film.
in: « Cineclub », Reggio Calabria, 8, ottobre 1951.

CIRKOV, A.

Ocierki dramaturgi filma. (Studi sulla drammaturgia del film).
Moskva, Goskinoisdat, 1939, pp. 104.

CLAIR, René

Caractère du rècit cinématographique.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 5, febbraio 1947.

COCKSHOTT, Gerald

Incidental Music in the Sound Film.
London, British Film Institute, 1946, pp. 8.

COGNI, Giulio

La musica, la parola, l'immagine.
in: « Bianco e Nero », Roma, V, 7, 8, luglio, agosto 1941.

COLLINA, Vittorio

Il cinema e le arti.
Faenza, Fratelli Lega Editori, 1936.

COMIN, Jacopo

Per una teoria dell'espressione cinematografica.
in: « Bianco e Nero », Roma, I, 6, giugno 1937.

CONSIGLIO, Alberto

Introduzione ad un'estetica del cinema e altri scritti.
Napoli, Ed. Guida, 1932, pp. 168.

Cinema: arte e linguaggio.
Milano, Hoepli, 1936, pp. 206, tav. f. t. 96, 16o.

Cinema XX secolo.
Roma, Ed. Faro, 1947, pp. 156.

COVI, Antonio

Il cinema come espressione artistica.
in: « Bianco e Nero », Roma IV, 10, ottobre 1940.

CROCE, Benedetto

Una lettera.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 10, dicembre 1948.

CRUILLAS, Gabriele

Estetica generale della cinematografia sonora.
Roma, Imperium, 1936, pp. 96.

CUENCA, Fernandez Carlos

Fotogenia y arte.
Madrid, 1927.

DEKEUKELEIRE, Charles

Le cinéma et la pensée.
Bruxelles, Les Editions Lumière, 1947, pp. 113, 8o.
(Collection « Savoir » n. 13).

DEL AMO, Antonio

Historia universal del cine. (Vedi in Cap. II, A).

El cinema como linguaje.
Madrid, 1948, pp. 186, ill., 8o.

DELLUC, Louis

Photogénie.
Paris, De Brunoff, 1920, pp. 127, ill. 15, 8o.

Photogénie (estratto).
in: Lapierre, M.: « Anthologie du cinéma » (vedi in Cap. IX).

La naissance du cinéma ou la nassance de l'amour du cinéma.
in: L'Herbier, M.: « Intelligence du cinématographe » (vedi Cap. IX).

Confidences d'un spectateur.
Ibidem.

Prologue à « Drames de cinéma ».
in: « Ciné-Club », Paris, II, 6, marzo 1949 (vedi: Delluc, in cap. X).

DEREN, Maya

An Anagram of Ideals on Art, Form and Film.
Yonkers, New York, Alicatt Book Shop Press, 1946, pp. 52.

DIAZ PLAJA, G.

Una cultura del cinema: introducion a una estetica del film.
Barcelona, Ed. « La Revista », 1930.

DI GIAMMATTEO, Fernaldo

Significato e conseguenze del linguaggio cinematografico.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 3, marzo 1950.

DREYER, Carl Th.

Lidt om filmstil. (Sullo stile dei film).
in: « Politiken », Köbenhavn, 2 dicembre 1943.

DULAC, Germaine

L'essence du cinéma. L'idée visuelle.
in: « Les Cahiers du Mois », Paris, 16-17 (numero speciale), 1925.

Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale.
in: « L'Art Cinématographique », vol. II (vedi in Cap. I).

Films visuels et antivisuels.
in: « Le Rouge et le Noir », Paris, luglio 1928.

Visibilité du cinéma.
in: « Le Rouge et le Noir », Paris, 1928.

Visività del cinema. Trad. di Graziella Fabbri e Fernaldo Di Giammatteo.
in: « Invito alle immagini », Forlì, Pattuglia, 1943.

La cinégraphie intégrale.
in: « Lapierre, M.: « Anthologie du cinéma » (vedi).

DULLIN, Charles

L'émotion humaine.
in: « L'Art Cinématographique », vol. I (vedi in Cap. I).

EICHENBAUM, B. M.

Poetika kino. (Poetica del cinema)
Moskva, Kinopechat, 1927.

EISENSTEIN, S. M.

Montazh attrakzionov. (Montaggio delle attrazioni).
in: « Lev », Moskva. 3, 1923.
in: « Cinema » n. s., Milano, II,
Montaggio delle attrazioni
10, 15 marzo 1949.

Dva cerepa Aleksandra Makedonskovo. (Le due corazze di Alessandro il Macedone).
in: « Novij Zritel ». 36, 1926.

Perpspektiv.
in: « Iskusstvo », Moskva. 1-2, 1928.

Po tu storonu igrovoi i neigrovoi.
in: « Kino », Moskva. 12, 1928.

O forme szenaria. (La forma dello scenario).

in: « Biulleten Berlinskovo Torgpredstva », Berlino. 1-2, 1929.

The New Language of Cinematography.
in: « Close Up », London. IV, 5, maggio 1929.

La dramaturgie du film.
in: « Bifur », Paris. 5, 1930.

Drebuch? Nein: Kinonovelle!
Prefazione a « Der Kampf um die Erde ». (Die Generallinie). (vedi in Cap. X).

A Russian View of Scenarios.
in: « New York Times », New York. 30 marzo 1930. (estratto da: « Drehbuch? Nein: Kinonovelle » [Die Generallinie]). (vedi in Cap. X).

Les principes du nouveau cinéma russe.
in: « La Revue du Cinéma », Paris. 9, aprile 1930.

Los principios del nuevo cinema russo.
in: « Nuestro Cinema ». 8-9, 1933.

The Fourth Dimension in the Kino.
in: « Close Up », London. VI, 2, 3, marzo e aprile 1930. (tradotto da un articolo in: « Kino », Moskva. 34, 1929).

The Dinamic Square. Translated by W. Ray.
in: « Close Up », London. VIII, 1 e 2, marzo e giugno 1931.
in: « Hound and Horn », New York. IV, 3, aprile-giugno 1931.

The Principles of Film Form. Trans. (from the Russian) by Ivor Montagu.
in: « Close Up », London. VIII, 3, settembre 1931.

Principi della forma cinematografica.
in: « L'Italia Letteraria », Roma. maggio 1932.

I principi della forma filmica.
in: « Bianco e Nero », Roma. XI, 1, gennaio 1950.

The Intellectual Cinema.
in: « Left », Davenport (Iowa). I, Autumn 1931.

Detective Work in the G.I.K. (State Institut of Cinematography).
in: « Close Up », London. vol. IX, 4, dicembre 1932.

October and Art.
in: « Soviet Culture Review ». 7-9, 1932.
in: « International Literature », Moscow. ottobre 1933.
in: « The Daily Worker », New York. 29 gennaio 1934.

Cinematography with Tears.
in: « Close Up », London, X, 1, marzo 1933.

An American Tragedy.
in: « Close Up », London. X, 2, giugno 1933.

On Fascism, the German Cinema, and Real Life.
in: « International Theatre », Moscow. Ottobre 1934.

Sriedniaia is trek. (Il termine medio).
in: « Sovietskoie Kino », Moskva. 11-12, 1934.

The New Soviet Cinema; entering the fourth period. Trans. by Leon Rutman.
in: « New Theatre », New York. vol. 2, 21 gennaio 1935. (tradotto da: « Literaturnaja Gazeta », Moskva. 154, novembre 1934).

Soggetto e sceneggiatura.
in: « L'Italia Letteraria », Roma. 2 marzo 1935.
in: « Problemi del film » a cura di U. Barbaro e L. Chiarini. (fascicolo speciale di: « Bianco e Nero », Roma. III, 2, febbraio 1939).
in: « L'essenza del film » a cura di F. di Giammatteo. (vedi).

Film Form, 1935-New Problems. (Based on the material of a report to the All-Union Creative Conference on Cinematographic Questions, Moscow, January 1935). Trans. by Ivor Montagu.
in: « Life and Letters To-day », London. vol. XIII, settembre-dicembre 1935.

The Enchantes from the Fear Garden.
in: « Theatre Arts Monthly », New York. ottobre 1935.

Through Theatre to Cinema. Trad. di Jay Leyda e Paya Haskell.
in: « Theatre Arts Monthly », New York. XX, 9, settembre 1936. (tradotto da: « Sovietskoie Kino », Moskva. 11-12, novembre-dicembre 1934).

Programme for Teaching the Theory and Practice of Film Direction.
in: « Life and Letters To-day », London. 6, 7, 1936, 1937.
(tradotto da: « Iskusstvo Kino », Moskva. aprile 1936).

My subjet is Patriotism in: « International Literature » Moscow, 2, 1939.

Aleksandr Nevskji.
in: « Sovietskij Istiriceskij Film », Moskva, Goskinoisdat, 1939.

Vertikalnij montaz. (Montaggio verticale).
in: « Iskusstvo Kino », Moskva. 12, 1940.

Pride.
in: « Iskusstvo Kino », Moskva. gennaio 1940.
in: « International Literature », Moscow. aprile-maggio 1940.

Ivan Grosnij. (Ivan il terribile).
in: « Voks Bulletin », Moskva. 7-8, 1942.

The Film Sense. Trad. di Jay Leyda. New York, Harcourt, Brace and Co., 1942. pp. 288; London, Faber and Faber, 1943, pp. 228, ill. 13, 8° 2ª ed. 1948.
Sommario: 1. Word and image - II. Synchronization of sensen - III. Color and meaning - IV Form and content: practice. Appendices: 1. The Work of Eisenstein - 2. Montage of attractions, an essay - 3. Strike, a sequence - 4. An American Tragedy, reel 10 - 5. Sutter's Gold, reel 4 - 6. First outline of « Que Viva Mexico! » - 7. Ferghana Carrol, reel 1 - 8. Bibliography of Eisenstein's writings - Sources.

En sentido del cine. Trad. di Norah Lacoste.
Buenos Ayres, Editorial Lantaro, 1942. pp. 257, ill. 6.

Tecnica del cinema. Trad. di Guidarino Guidi.
Torino, Einaudi, 1950. pp. 221, ill.

Come ho visto "Ivan il terribile".
in: « Bianco e Nero », n. s., Roma. I, 1, ottobre 1947.

Purveyors of Spiritual Poison.
in: « Sight and Sound », London. 63, Autumn 1947.

O stereokino.
in: « Iskusstvo Kino », Moskva. 2, marzo-aprile 1948.

Del cinema stereoscopico.
in: « Il cinema sovietico » a cura di Glauco Viazzi. (« Sequenze » - Quaderni del Cinema - Parma. I, 3, novembre 1949).

Spectateur-créateur.
in: « Etudes Soviétiques », Paris. 1, agosto 1948.

Colore e significato.
in: « I registi parlano del film » a cura di Luigi Malerba. (« Sequenze » - Quaderni del Cinema - Parma. I, 2, ottobre 1949).

Immagine e suono.
in: « Bianco e Nero », Roma. XI, 1, gennaio 1950.

Dickens, Griffith and the Film Today.
in: « Sight and Sound », London. vol. 19, 4-5-6, giugno-luglio-agosto 1950.

Film Form.
New York, Harcourt, Brace and Co., 1949.
London, Dobson, 1951.

EISENSTEIN, S. M. & ALEKSANDROV, G. & PUDOVKIN, V.

Saiavka. (Dichiarazione sul film sonoro).
(vedi (anche per le traduzioni): Pudovkin, V. & Aleksandrov G.).

ELLIOT, Eric

The Anatomy of Motion Picture Art.
Territet, Pool, 1930. pp. 180.

EPSTEIN, Jean

La lyrosophie.
Paris, Ed. de la Siréne, 1920.

Bonjour, cinéma.
Paris, Ed. de la Siréne, 1921, pp. 128.

La poésie d'aujourd'hui. un nouvel état d'intelligence.
Paris, Ed. de la Siréne, 1921.

Le cinéma vu de l'Etna.
Paris, Ecrivains Réunis, 1926. pp. 79, ill. 6, 16°.

Opinion sur le cinématographe.
in: « Le Rouge et le Noir », Paris. luglio 1928.

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3
Soc. Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 Tel. 34-734

ENIC
ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE

ALESSANDRO BLASETTI

HA REALIZZATO PER LA PRODUZIONE

CINES - EXCELSA

LA FIAMMATA

DALLA COMMEDIA DI HENRY KISTERMAECKERS

CON

Amedeo Nazzari ★ *Eleonora Rossi Drago*

ELISA CEGANI	ROLANDO LUPI	CARLO NINCHI
DELIA SCALA	FOLF TASNA	SERGIO TOFANO

ORGANIZZAZIONE GENERALE: CARLO CIVALLERO

DISTRIBUZIONE: MINERVA FILM